# Mittheilungen

über

# Johann Sebastian Bach's „Magnificat“

von

**Robert Franz.**

**Halle,**

Verlag von Heinrich Karmrodt.

1863.

# Bach's Magnificat.

Obschon nicht in Abrede gestellt werden kann, dass die Theilnahme an den Vocalwerken Bach's in den letzten Jahren zugenommen hat, ist dieselbe, dem wirklichen Werthe dieser Kunstschöpfungen gegenüber, doch nur als eine schwache und vereinzelte zu bezeichnen. Die Gründe für dieses mangelnde Interresse mögen theils in den technischen Schwierigkeiten, die hier überwunden sein wollen, theils in der skizzenhaften Form, in der Bach diese Werke der Nachwelt hinterliess, theils, und dies dürfte wohl hauptsächlich zu betonen sein, in der etwas anspruchsvollen Gewohnheit des heutigen Publikums, musikalische Leistungen wesentlich unter dem Gesichtspunkte eines unmittelbar wirkenden sinnlichen Genusses zu betrachten, liegen. Die Ansicht, was nicht alsbald „verstanden" werden kann, für unzulänglich und verfehlt, dem Wesen der wahren Kunst widersprechend zu halten, ist leider eine so weit verbreitete und durch tausenderlei dieser seltsamen Forderung gemachte Zugeständnisse scheinbar gerechtfertigte, dass man sich über geringe Theilnahme an Werken, die nur durch die ernsteste und selbst-

verleugnendste Hingabe zu erfassen sind, eigentlich kaum wundern sollte. Seinerseits will Niemand der Kunst etwas entgegentragen — er will von ihr nichts als zerstreuendes Vergnügen haben. Kommt nun noch dazu, dass sich die musikalische Journalistik zu Bach's Kirchencompositionen im Allgemeinen so gut wie völlig schweigend verhält, dass, vielleicht die Matthäus-Passion und die h-moll Messe ausgenommen, kaum eine der unzähligen derartigen Hervorbringungen des Meisters eine erschöpfendere und die Aufmerksamkeit grösserer Kreise auf sich lenkende Besprechung erfuhr, so tritt jene oben berührte Theilnahmlosigkeit sogar mit einer gewissen Berechtigung auf. Ein Jeder glaubt nun annehmen zu dürfen: „was die heutige Kunstkritik so ganz unbeachtet lässt, kann unmöglich den wahren Bedürfnissen der Gegenwart entsprechen — wir überlassen desshalb die Theilnahme an Bach's Vocalwerken besser den sogenannten „Kennern und Gelehrten;" für die soll sie der alte Herr ja meist geschrieben haben — die mögen sich an ihnen nach Herzenslust erbauen!"

Es liegt nicht in unserer Absicht, die Gründe, welche diese eigenthümliche Stellung der Kunstkritik zu den in Rede stehenden Objecten erklärlich macht — schwerlich würden sie zu einer Heiligsprechung derselben führen — specieller auseinander zu setzen, es genügt völlig zu constatiren, dass nach dieser Seite hin das Publicum im Grossen und Ganzen des ihm so nothwendigen Hinweises, dessen vermittelnde und ausgleichende Wirkungen bald genug zu Tage treten würden, bisher entbehren musste. Gern geben wir uns der Hoff-

nung hin, es möchten sich dazu Berufene endlich bereit finden lassen, dem grossen Todten eine alte und schwere Schuld abzutragen und damit der künftigen Bildung Elemente zuzuführen, die sicher vom segensreichsten Einflusse sein werden.

So wenig wir nun auch dazu Beruf und Fähigkeit in uns zu erblicken vermögen, den zuletzt berührten Uebelständen nachdrücklicher begegnen zu können, halten wir es doch für Pflicht, die öffentliche Meinung auf ein Werk zu lenken, das bisher vergeblich der Feder harrte, die es den Menschen warm ans Herz legte.

Zwar trug sich bereits seit geraumer Zeit die Sage von der Existenz desselben und man redete von ihm auch mit grossem Respekt — aber bekannter war es desshalb nicht um ein Jota geworden: wie früher die h-moll Messe als eine der tiefsinnigsten und grossartigsten Leistungen Bach's galt und dem ohngeachtet ihr ruhiges Traumleben in der Partitur ungestört fortsetzen konnte, ebenso lief seit Jahren ein dunkles Gerücht von einem berühmten Magnificat des Meisters. Vielleicht mag auch hier jener unbegreifliche Instinkt gewaltet haben, der das Menschengemüth geheimnissvoll dem Bedeutenden zuzieht, dessen wahres Verständniss nach und nach vorbereitet.

Bach's Magnificat ist eine von den wenigen seiner Kirchencompositionen, die schon vor den Ausgaben der Bach-Gesellschaft dem Publicum gedruckt vorlagen. W. Rust theilt uns in seiner trefflichen Vorrede zur ersten Lieferung des 11. Jahrganges der Werke Seb. Bach's mit, dass es bereits im Jahre 1811 (bei Simrock)

in Partitur erschien. Freilich weicht diese Edition von der der Bach-Gesellschaft in nicht unwesentlichen Punkten ab. Sie zeigt eine andere Tonart, statt d-dur, es-dur und lässt ausserdem Nichts von den Veränderungen wahrnehmen, die offenbar von der später bessernden Hand des Meisters herrühren. Selbstverständlich legen wir nicht diese, sondern die von der Bach-Gesellschaft veröffentlichte Partitur des Magnificat den nachfolgenden Untersuchungen zu Grunde, wobei wir, Rust folgend, die verschiedenen Einlagen Bach's von dem Werke selbst trennen und sie als nicht in unmittelbaren Zusammenhange mit ihm stehend betrachten.

Der Text des Magnificat ist jener bekannte Lobgesang der Maria aus dem Evangelisten Lucas Cap. 1, Vers 46—55: „meine Seele erhebet den Herrn u. s. w." Obschon die Bibel diese Worte nur einer Persönlichkeit in den Mund legt, wurden sie doch wohl in Folge ihres allgemeineren Inhaltes und der trefflichen Contraste, die sie der musikalischen Behandlung boten, schon von den Componisten der altitalienischen Schule für eine grössere Kunstform, in welcher Einzelngesänge mit Chören wechselten, benutzt. Bach hat sich diesem Vorgange in seinem Magnificat angeschlossen: es liegt uns in einer Reihe von 12 Nummern vor. Zunächst wollen wir versuchen, jede einzelne derselben einer besondern Betrachtung zu unterziehen und dann später das Werk als Ganzes aufzufassen bemüht sein.

Die erste Nummer, ein Chor in d-dur $^3/_4$ Takt, behandelt die Worte: „Magnificat anima mea Dominum." In einem weit ausgeführten Vorspiele exponirt der Meister

die Grundstoffe, welche späterhin durch den Vocalsatz zur bewussteren Erscheinung gebracht werden. Das Orchester umfasst in seiner für die damalige Zeit reichen und glänzenden Besetzung das Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauken und, wie in den meisten der Bach'schen Kirchenwerke, die Orgel. Sämmtliche Partien sind äusserst selbstständig gehalten und gruppiren sich zu drei verschiedenen Chören in dem Streichquartett, den Holzblasinstrumenten und den Messingbläsern mit den Pauken. Die Orgel, von der aus Bach die Kirchenmusik bekanntlich zu leiten pflegte, musste sicher sehr verschiedenen Absichten dienen: hier unterstützend, dort vorherrschend, hier ausgleichend, dort vermittelnd war sie in der Hand des Meisters hauptsächlich das Werkzeug, mit dem er seine persönlichen Einflüsse zur Geltung zu bringen verstand. Es kann nicht genug beklagt werden, dass uns Bach — was hier nebenbei bemerkt sei — zu seinen Kirchenstücken keine ausgeführte Orgelstimme hinterlassen hat: mit ihr würden wir sie nicht nur in ganzer Vollendung besitzen, sie würde uns vielmehr noch Ausdrucksformen offenbaren, von deren Tiefe und Bedeutung wir kaum eine schwache Ahnung haben dürften! Wer da weiss, mit welcher unerhörten Meisterschaft Bach dies Instrument behandelt hat, wird diese Behauptung gewiss nicht übertrieben finden.

In jenen erwähnten drei Instrumentalgruppen entwickelt sich nun auf die ungezwungenste Weise eine entsprechende Anzahl von Motiven, mit welchen der Verlauf der Nummer bestritten wird. Das schwunghafte, elastische Hauptmotiv tritt zuerst in den Oboen auf;

ihm gesellt sich ohne Weiteres ein Begleitungsmotiv, das die Trompeten bringen, bei; aus diesem wieder entwickelt sich endlich ein kurzes Seitenmotiv, dem innerhalb der späteren Ausarbeitung eine äusserst bewegliche, vielgeschäftige Aufgabe zugetheilt wird. Bach pflegt seine Themata so zu erfinden, dass sie die verschiedenartigsten Umstellungen und Versetzungen erlauben, mithin nach den Regeln des 2, 3, 4 und 5fachen Contrapunktes geschrieben sind. Ausserdem liegt in ihnen eine rhythmisch-melodisch-harmonische Schwungkraft, die von vornherein jenes erhebende Gefühl hervorruft: es werde hier Alles durch sich selbst, durch den den Stoffen inwohnenden Trieb vollzogen und die ordnende Meisterhand trete nur leitend auf, um vor willkührlichen Ausschreitungen zu wahren.

Nach einer Ausweichung in die Dominante kehrt das Vorspiel, sein Hauptmaterial eng concentrirend, zur Tonika zurück, in der es nun vollständig abschliesst. Die Singstimmen, 2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass, ergreifen darauf zweistimmig und ohne Instrumentalbegleitung einen Theil des Hauptmotives, das alsbald in voller Gestalt vom Orchester wieder aufgenommen wird, welches die erste Hälfte des Vorspiels Note für Note repetirt. Wir erwähnten schon oben der ausserordentlich selbstständigen und polyphonen Haltung der Instrumentaleinleitung und doch ist es Bach noch möglich geworden, in dieselbe nun einen fast völlig neuen 5stimmigen Vocalsatz hineinzuschreiben! Wäre der grosse Meister bei seinem unerschöpflichen Reichthume nicht zugleich ein ebenso unerreichbares Muster edelster Einfachheit — schwerlich würde es haben gelingen können, dergleichen Wagnisse ungestraft auszuführen. —

Wie ist es nun aber unserem Ohr möglich, eine solche Vielstimmigkeit zu fassen, alle die verschiedenen Gänge und Wendungen im wirbelnden Vorüberschweben als Einheit zu begreifen? Wir erlauben uns hierüber einige andeutende Worte.

Nach unserem Dafürhalten kommt es nähmlich bei Bach viel weniger darauf an, das sogenannte Stimmgewebe in allen Details zu verfolgen: wie in einem Dome die unzähligen Einzelnheiten und Verzierungen nur dazu dienen, dem grossen Ganzen Leben und Bewegung zu geben, nicht aber die Aufmerksamkeit des Beschauers von ihm abzulenken, ebenso möchte es sich mit der Bach'schen Polyphonie verhalten. Bach's Harmoniefolgen entfalten sich meist in grossen, breiten Verhältnissen — die Grundbässe weisen es deutlich genug nach —; diese grossen Gruppen löst er durch melodisch-fliessende Stimmführung scheinbar in kleinere auf, wodurch eine Menge Nebenharmonien entstehen, die geschäftig hin und her drängen. Wer nun diese flüchtig vorüberschwebenden Wesen zu verfolgen suchen wollte, würde daran scheitern, dass, ehe noch das eine abgeschlossene Form erhalten hat, schon das andere hervordrängt, um eben so schnell einem Dritten zu weichen, dass alles Einzelne dem Ohre zu entschlüpfen scheint. Die wahre Bedeutung des Details, wie des Ganzen geht verloren, wollte man Bach so hören. Man muss vielmehr jene grossen Verhältnisse aufzufassen, sie innerlich in sich nachzubilden suchen und von dieser festen Basis aus mit sicherem Blick in jenes scheinbar verworrene, in Wahrheit aber höchst kunstreich, organisch entwickelte Gewirr der ein-

zelnen Stimmen hineinsehen lernen. Dann werden die Einzelnheiten, in denen an jeder Stelle der Schwerpunkt liegt, die das entscheidende Wort zu reden haben, die die hauptsächlichsten Träger der künstlerischen Absicht sind, ohne Schwierigkeit wie von selbst heraustreten und das, was nur stützen, die musikalische Gestaltung nur stilvoll abrunden soll, wird keine störende und beirrende Wirkung mehr üben. Das Geheimniss der Bach'schen Stimmführung beruht in der engen Beziehung jeder einzelnen Stimme zum Ganzen — ganz entsprechend muss das Verständniss in erster Linie die Entwicklung des Ganzen im Auge behalten und durch diese sich über das Einzelne zu orientiren suchen. Selbst der Musiker wird bei dem eindringendsten Studium, bei dem Eingehen auf die kleinsten Details, dies nicht ausser Acht lassen dürfen, wenn er nicht Bach misszuverstehen Gefahr laufen will.

Unser erster Chor entwickelt sich nun, trotz der reichsten Fülle und Mannigfaltigkeit wesentlich in den einfachsten Formen. Zunächst wird die Hauptdominante herbeigeführt, von der aus der weitere Verlauf die Seitenrichtung nach der Paralleltonart nimmt. Von ihr biegt die Modulation ungezwungen nach der Tonika zurück, berührt noch flüchtig die Unterdominante, um zuletzt in der Tonika voll abzuschliessen. Zierliche melodische Cadenzen bezeichnen die Endpunkte der Haupttonarten und geben den grossen, majestätischen Formen einen zarten, lyrischen Anhauch. Nachdem der Vocalsatz zu Ende, tritt das Orchester wieder mit einem selbstständigen Nachspiele auf, das der zweiten Hälfte des

Vorspiels entnommen ist. Man sieht, wie einfach und übersichtlich Bach seine Grundverhältnisse zu bilden weiss! Glänzende Pracht und jubelnde Freude, die sich in den anmuthigsten Tonverschlingungen begegnen, sind die Haupteigenschaften der ersten Nummer. In trefflicher Spannung bereitet sie das Nachfolgende vor und ist gleichsam der festlich geschmückte Eingang zum Tempel, in welchem Lob- und Danklieder der Macht und Gnade des Herrn erschallen.

Dem gegenüber bringt der nächste Satz ein Solo, d-dur $^3/_8$ Takt, das dieselben Stimmungen, denen der Chor breiten, gewichtigen Ausdruck verlieh, als Einzelnempfindung lieblich zurückstrahlt. Die Singstimme, ein zweiter Sopran, behandelt die Textworte: „et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo" und wird vom Streichquartett, das hin und wieder die Orgel unterbricht, begleitet. Ein sanft aufstrebendes Motiv, von einer im leichten Spiel dazwischentretenden Bassfigur secundirt, welche sich in erweiterter Ausführung später der ersten Violine zierlich mittheilt, bestreitet fast ausschliesslich die Entwicklung dieses weichen, milden Arioso. Es rundet sich hier Alles so zum schönsten Ebenmass der Formen ab, dass die Nachsätze wie von selbst aus ihren Vordersätzen zu fliessen scheinen. Nur der lauteren Reinheit eines jungfräulichen Herzens konnte eine solche kindlich-heitere Freude, die so völlig gegensatzlos und ungetrübt verläuft, entspringen.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit der jetzt folgenden Nummer, einer Arie für den ersten Sopran h-moll $^4/_4$ Takt, der sich ein Chor im unmittelbarsten

Zusammenhange anschliesst. Der Solostimme sind die Worte: „quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent“ — dem Chor deren Fortsetzung: „omnes generationes“ zu Grunde gelegt. So schlicht und einfach die Arie äusserlich disponirt erscheint — der Gesang wird nur von einer Oboe d'amore und der Orgel begleitet — eben so tiefsinnig und erschütternd ist ihr Inhalt. Bach begreift die Textworte nicht allein innerhalb der Situation, in der sie auftreten, seine musikalische Auffassung ragt offenbar weit über sie hinaus. In der Maria erblickt er nicht nur die demüthige, niedrige Magd, welcher so eben der Weltheiland verkündigt ist und die sich dieses Glückes in seligem Frieden bewusst wird — er sieht in ihr vielmehr mit dem Blick eines Propheten jene Mutter-Gottes, deren Sohn die Sünden der Welt in Knechtesgestalt tragen und sühnen soll. Wie wäre sonst wohl der unheimliche, bange Klagelaut, der wie ein dunkler Schleier über all der stillen Ruhe und Ergebung lagert, zu erklären? Und noch mehr findet sich diese mystische Auffassung Bach's bestätigt, wenn man den Charakter des rasch einfallenden Chores, fis-moll $^4/_4$ Takt, in's Auge fasst. In wilder Hast stürzen sich die Singstimmen in den abschliessenden Solosatz und thürmen sich, wie von dämonischen Gewalten getrieben, zu einer so colossalen Höhe des Ausdrucks, dass der Gedanke, der Meister habe hier eine Welterschütterung der unerhörtesten Art von ihrem fernsten Ausgangspunkte her vergegenständlichen wollen, nahe genug liegt. Vielleicht umschwebten seinen tiefen Geist im Momente des Schaffens die Worte Christi: „Ihr sollt nicht wähnen,

dass ich gekommen sei, Frieden zu senden auf Erden. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert."

Das äusserst energische Thema wird zunächst vom Bass, um den sich der zweite Sopran, Alt und Tenor wirbelnd bewegen, ergriffen. Dann erfolgen die weiteren Eintritte des Themas, das stets eine mächtige, wild aufgeregte Figur hinter sich herzieht, in halben Takten Schlag auf Schlag. Eine weit ausgreifende Sequenz drängt es Ton für Ton aufwärts, um es endlich einen flüchtigen Ruhepunkt in der Paralleltonart, a-dur, finden zu lassen. Aber ohne Rast und Frieden toben die aufgewühlten Massen im neuen Anlaufe, der sich womöglich noch kühner und gigantischer gestaltet, weiter, einem anderen Ziele, der Tonart der Dominante, cis-moll zutreibend. Bisher umbrauste die Singstimmen eine grollende Bassfigur, die sich, jener Sequenz gehorchend, unwiderstehlich aus der dunklen Tiefe emporarbeitete. Plötzlich wird dem Continuo Halt geboten: heftige Orchesterschläge, den Dominantaccord von fis-moll auf dem ersten und dritten Viertel mit voller Kraft markirend, erfolgen und bilden so eine Art Orgelpunkt, über und in welchem jetzt das Hauptthema die fabelhaftesten Engführungen zu Gehör bringt. Fünffache canonische Verschlingungen im Einklang und in der Octave, die sich auf Viertelschlägen imitiren, drängen einer unheimlichen Fermate zu, die gewissermassen die entscheidende Krisis unseres gewaltigen Chores bildet. Denn nach ihr treten die Stimmen, dem Schlusse rasch zueilend, in fast homophoner Führung, wie zur festen Einheit verschmolzen,

auf — der Läuterungsprocess, wenn auch nach schweren Kämpfen, ist an ihnen vollzogen!

Vor einigen Jahren sprach ich mich bereits in einem Artikel, den die „neue Zeitschrift für Musik“ brachte, über die Symbolik Bach's specieller aus; da nicht vorausgesetzt werden kann, dass jedem Leser jenes Journal zur Hand ist, so erlaube ich mir die Hauptpunkte der damaligen Untersuchungen hiermit zu wiederholen:

„In seinen Kirchensachen kommt Bach eine Behandlung der Formen zu Hülfe, die ihm eigenthümlich ist. Die Form giebt ihm nicht nur die Mittel zur Darstellung des Gegenstandes — er weiss auch noch eine besondere symbolische Bedeutung hineinzulegen, die überkommenen Formen dadurch zu heben, dass er ihre Grundverhältnisse in Beziehung zum Gegenstande und dessen tieferer Bedeutung zu setzen weiss. Ohne Bedenken kann man es wohl als Regel hinstellen: je tiefsinniger Bach in seinen formalen Combinationen auftritt, desto sicherer lässt sich darauf rechnen, dass hinter dem ungewöhnlichen Ausdruck ein ebenso überraschender Gedanke verborgen liegt. Poetisches Eingehen in den Sinn der Worte wird durchschnittlich rasch und sicher das Räthsel lösen. Eine Menge von Fällen spricht für diese Thatsache — zum Theil hat sie die Kritik bereits an's Licht gezogen, zum Theil liegt noch manches im Dunkel, das liebevolle Hingebung früher oder später klären wird.“

Wer diesen Ansichten beizupflichten vermag, wird auch in den oben mitgetheilten Auffassungen schwerlich haltlose Hypothesen erblicken — in Wort und Note finden sie ja die klarste Bestätigung. Obschon die

meisten Interpretationsversuche, wie sie namentlich häufig an Instrumentalwerken geübt werden, ihr sehr Missliches haben und oft genug in den entgegengesetztesten Anschauungen auslaufen — so erblickt der Eine in der Beethoven'schen A-dur-Sinfonie die Schilderung einer fröhlichen Bauernhochzeit, während der Andere sie für die grösste Tragödie seit König Lear hält — dürften derartige Untersuchungen bei musikalischen Kunstwerken, denen ein bestimmter Text zu Grunde liegt, nicht nur unbedenklich, sondern sogar nothwendig sein. Das Wort giebt dem Tone bestimmte Richtung und Sinn, es schützt durch die ihm inwohnenden Eigenschaften vor willkührlich-allegorisirenden Ausschreitungen und wird viel leichter eine Vereinigung auseinandergehender Ansichten herbeiführen, als sie bei Werken rein instrumentaler Art möglich ist.

Doch zurück zum Magnificat! — Der wilden Unruhe der eben besprochenen Nummer tritt nun ein Basssolo, a-dur $^4/_4$ Takt, mit den Worten: „quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus" — herrlich contrastirend gegenüber. Alles athmet hier warmen, innigen Dank für das Grosse, was der Herr an uns gethan und preiset seinen heiligen Namen. Die Oekonomie dieser Arie ist wahrhaft bewundernswürdig und dürfte leicht unübertroffen dastehen. Ein charakteristisches und ausdrucksvolles Motiv des Continuo, vier Takte bildend, wiederholt sich unausgesetzt in den verschiedensten Lagen und Intervallen durch den ganzen Satz. Zunächst lenkt es zur Dominanttonart, von der aus es in einem sanften Uebergange die Parallele, fis-moll, erreicht. Darauf

wird man in die Mediante geführt, aus welcher die Tonika wie neugeboren wieder hervortritt. Die Singstimme entnimmt ihre Stoffe theils diesem Thema, theils bewegt sie sich in freien, selbstständigen Figuren, die wie ein Dankopfer wallend über ihm emporsteigen, würdevoll und ruhig einher. Die edle Form ihrer Cantilene giebt uns erwünschte Gelegenheit, einige Bemerkungen über Wesen und Art des Bach'schen Gesanges hier einzuschalten.

Es ist eine ziemlich weit verbreitete Ansicht, dass Bach seine Singstimmen vorwiegend instrumental behandle: „er sei ausschliesslich Orgelspieler gewesen und habe den hier gebräuchlichen Stil auch auf den Vocalsatz ausgedehnt," hört man oft behaupten. Ist es schon an und für sich etwas voreilig, einem grossen Künstler derartige Missgriffe und Verirrungen zuzutrauen, so steht das anderweitige Verhalten unseres Meisters mit einer so leichtfertigen Annahme auch im direktesten Widerspruche. Wenn Bach für die Orgel componirt, schreibt er nicht claviermässig und ebenso umgekehrt; seine Art, die Violine, das Violoncell, die Oboe, die Flöte — kurz alle übrigen Instrumente zu behandeln, ist so charaktervoll und mustergültig, dass es sich heut zu Tage Niemand ernsthaft einfallen lässt, ihn hier meistern zu wollen. Allerdings muthet er dem Material häufig das Aeusserste zu, aber Unmögliches und Unausführbares wohl schwerlich! Er kannte nicht nur die formalen Eigenschaften der Instrumente auf das Genaueste, weit tiefer war er noch in ihr eigenstes Sein und Wesen gedrungen. Wir können uns hier auf vollgültige Autoritäten, wie die eines

Joachim berufen, welche sogar behaupten, Bach wäre seiner Zeit z. B. in dem, was er der Violine bietet, weit vorausgeeilt: er habe im Geiste bereits alle Möglichkeiten späterer technischer Entwicklungen vorausgesehen und in Anwendung gebracht. Sollte er nun das Material, für welches er das Intensivste, was sein reicher Geist dichtete, schrieb, die Menschenstimme — sie ist ja auch in ihrer Art ein Instrument — weniger gekannt und unpassender benutzt haben als verhältnissmässig Lobloseres, Unorganischeres? Hätte diesen Zweifel eine vernünftige Praxis nicht bereits längst gehoben, so müsste schon die aufgeworfene Frage an und für sich einigermassen scheu und bedenklich gegen solche Urtheile machen. Das Haupthinderniss, welches dem Sänger in der Bach'schen Cantilene entgegentritt, besteht wohl wesentlich in der herkömmlichen Gesangsmethode. Bach's Vocalsatz ruht auf dem Boden der altdeutschen Musik, welche schon früh dem Worte selbstständigere Bedeutung gab und es zum eigentlichen Träger der Melodie zu machen suchte: in Eccard tritt der Gegensatz einer deutschen und italienischen Schule in diesem Sinne deutlich hervor.

Die nächste Nummer des Magnificat bringt ein Duett zwischen Alt und Tenor, e-moll $^{12}/_{8}$ Takt, zu den Worten: „et misericordia a progenie in progenies timentibus eum." Auch hier bewährt sich Bach wieder als geistvollen Interpreten der Textworte und feinen Kenner des menschlichen Herzens. Die Barmherzigkeit und Gnade des Herrn in ihrer Rückwirkung auf die, welche ihn fürchten, ist in meisterhaften Zügen musikalisch

gezeichnet. Die Singstimmen werden vom Streichquartett — Violinen und Viola mit Sordinen, die ersteren noch durch Flöten verdoppelt, — unterstützt. In dieser Verdopplung tauschen die Geigen und Flöten ihre glänzenden und weichen Klangfarben aus, als wollte Bach die zugleich erhebende und beschwichtigende Gewalt der göttlichen Barmherzigkeit über das sich ihr zuwendende Herz andeuten. Bei den Worten: „timentibus eum“ schweigt die Instrumentalbegleitung zumeist und überlässt der Orgel die Begleitung. Die Schlusswendung der Singstimmen ist von erschütternder Wirkung durch staunenswerthe Kühnheit der Modulation.

Einen grandiosen Contrast bildet der diesem milden Duett folgende Chor. Sein weit ausgreifendes, machtvolles Hauptthema, das majestätisch in einem Umfang von anderthalb Octaven einherschreitet, bringt zunächst die Worte: „fecit potentiam.“ Der sich nach allen Seiten verbreitenden, unendlich beweglichen „potentia“ stellt Bach ein Motiv über die Worte: „in brachio suo“ entgegen, das ein gegensätzliches und doch verwandtes Element, gedrungene, in sich ruhende und doch spannungsvolle Kraft zu verkörpern scheint. Das Hauptthema, zuerst im Tenor auftretend, wird gleich von vornherein durch markige, rhythmische Schläge der übrigen Singstimmen begleitet, denen sich das Orchester — aber ohne Trompeten und Pauken —, sie in anderen Battuten imitirend, zugesellt. Darauf ergreift es der Alt, während der Tenor das schon oben erwähnte Gegenmotiv: „in brachio suo“ entwickelt und die anderen Sing- und Orchesterstimmen ihre kräftige rhythmische Bewegung

fortsetzen. Das Thema wird jetzt dem zweiten Sopran, dann dem Bass, später dem ersten Sopran und schliesslich dem Orchester überwiesen. Die Singstimmen jedoch, welche es bereits ausführten, überlassen jene rhythmisch wirkende Figur mehr und mehr dem Orchester und nehmen eine immer freiere Haltung in den reichsten contrapunktischen Formen an, so dass kurz vor dem Eintritt des Hauptmotives im Orchester alle in völlig selbstständiger Bewegung begriffen sind. Mittlerweile haben sich zwei neue Nebenmotive zu dem Worte: „dispersit" eingeführt, die es in malerischen Formen versinnbildlichen. Der Continuo stützt diesen wunderbaren Bau seinerseits in nur ihm eigenen Rhythmen, die gleichfalls dem Charakter des Ganzen trefflich entsprechen. Zuletzt bleibt das eine Nebenmotiv des „dispersit" allein auf dem Platze und treibt das zu ihm gehörige „superbos" plötzlich in schrillem Abbruch hervor. —

Und hier tritt nun ein Fall ein, der uns zum ersten Male Veranlassung bietet, Bach gegenüber ein bescheidenes Bedenken zu äussern. Der Text der Vulgata stellt nähmlich die Worte: „dispersit superbos mente cordis sui" als zueinandergehörend hin und folgt darin nur dem griechischen Originale. Bach dagegen trennt sie auf das Gewaltsamste, indem er bei dem Worte: „superbos" scharf absetzt und ihm nach einer grossen Pause in einem feierlichen Adagio die Worte: „mente cordis sui" entgegenstellt. Vielleicht liess sich aber der Meister durch das nicht eben classische Latein verleiten, das „sui" nicht auf „superbos," sondern auf Gott zu beziehen. Dann könnte er der ganzen Stelle möglicherweise den Sinn

beigelegt haben: „er zerstreuet die Hoffärtigen — mit dem Hauche seines Mundes.“ Die Textworte so aufgefasst, ist der musikalische Verlauf des Satzes nun ganz gerechtfertigt und von vollendeter Schönheit. Wollte man eine weitere Erklärung suchen, dann würde kaum Anderes übrig bleiben, als Bach die Geschmacklosigkeit zuzumuthen, „den Sinn der Hoffärtigen“ mit den gewaltigsten und erhabensten Ausdrucksmitteln der Kunst verherrlicht haben zu wollen — Wir messen uns in diesem Falle jedoch durchaus keine Competenz bei und überlassen dazu berufeneren Händen gern die gründlichere Untersuchung. —

Dem eben besprochenen Chore reiht sich ein Tenorsolo, fis-moll $^3/_4$ Takt, an, das in seinen Grundzügen eine verwandte Stimmung zeigt. Es behandelt den Text: „deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.“ Natürlich hat sich Bach auch hier die naheliegenden Gegensätze nicht entgehen lassen und weiss sie energisch und charakteristisch genug darzustellen.

Die darauf folgende Nummer, ein Altsolo in e-dur $^4/_4$ Takt, hebt sich wieder stark contrastirend ab. 2 Flöten, der Continuo und die zuweilen einfallende Orgel begleiten den Gesang zu den Worten: „esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.“ Die Arie hat jenen Ausdruck der Milde und Ruhe, der unser Gemüth so schön berührt, ohne es durch Monotonie zu ermüden. Die Flöten bewegen sich meist in Sexten und Terzen, einen höchst eigenthümlichen Rhythmus festhaltend und treten nur dann und wann in sinnigem Spiel einander gegenüber. Meisterhaft sind die Worte: „implevit bonis“ und dann wieder:

„dimisit inanes“ ausgedrückt: wie mit einem Füllhorn des Segens werden die „esurientes“ überschüttet, während die „divites“ mit einer öden Figur leer ausgehen. Der Verlauf des Ganzen vollzieht sich so natürlich und ruhig, das unmittelbare Eingreifen des Höchsten in die Schicksale der Menschen hat so viel herzgewinnende Züge, dass man das zu rasche Vorübergleiten der schönen Nummer fast beklagen muss. —

Ihrem unmittelbar erfassendem Reize lässt Bach eine tiefsinnige Conception folgen, die in entlegene Fernen, in eine andere Welt einführt, einen Satz, der wohl den eigentlichen Mittel- und Kernpunkt des Ganzen ausmachen dürfte. Die uralte Melodie des Magnificat, deren sich die Kirche zugleich auch für die Benedictio bediente — man verlegt ihre Entstehung bis ins 7. Jahrhundert hinauf — erscheint jetzt in den Oboen und von drei Frauenstimmen (zwei Soprane und ein Alt) mit den Worten: „suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae“ geheimnissvoll umspielt, als Cantus firmus. In zarten Strichen markirt das Violoncell die harmonischen Grundverhältnisse, indem es sie mehr andeutet als wirklich ausführt. Der Cantus firmus schwebt, einem Sterne gleich, mildleuchtend über den Singstimmen, sie wie im sanften Zuge zu sich emporhebend. Der Vocalsatz seinerseits wallt und wogt ihm entgegen in lieblichen Imitationen, welche die verschiedenen Stimmen in kunstreichen Verschlingungen einander abnehmen und übertragen: Alles scheint Leben und Bewegung aus den uralten Klängen zu schöpfen. Zu den zwei Zeilen des Chorals bedient sich der Meister auch eines

doppelten Begleitungsstoffes: der ersten wird das: „suscepit Israel puerum suum," der zweiten das: „recordatus misericordiae" untergelegt. Beide Textabschnitte finden wieder ihre besondere musikalische Behandlung. Das Motiv zu: „suscepit Israel puerum suum" wird gerade und in der Umkehrung benutzt, eine Darstellungsform, welche der hülfreichen Hand des Herrn charakteristisch genug entspricht; das: „recordatus misericordiae" entwickelt sich dagegen ohne Anwendung solcher Kunstmittel, verherrlicht aber in nur um so eindringlicherer Art die ewige Gnade und Erbarmung.

Obschon sich die Singstimmen in ihren kreisenden Bewegungen zuweilen schneidend berühren, werden diese momentanen Härten doch stets durch den selbstständigen Zug der Stimmführung wieder ausgeglichen und dienen vielmehr dazu, dem Satze das Gepräge des Ausserordentlichen, Mystischen zu verleihen. Und auf die Darstellung eines solchen dürfte es Bach wohl auch hauptsächlich hier angekommen sein. Die Verbindung gerade jener Textworte, welche die erlösende Barmherzigkeit, die der Herr seinem Diener Israel widerfahren lässt, schildern, mit den ehrwürdigen Klängen des Magnificat oder der im Sinne der Kirche noch bedeutsameren Benedictio, ist sicher keine zufällige und weist auf eine solche Auffassung hin. Wenn wir endlich noch auf den Gegensatz dieser Nummer zu dem Chore: „omnes generationes" die Aufmerksamkeit lenken, darauf hinweisen, wie in beiden das Christenthum zuerst in seiner welterschütternden und dann in seiner welterlösenden Bedeutung vorgeführt wird, so gewinnen wir damit einen neuen Gesichts-

punkt, der Bach's unermessliche Grösse im hellsten Lichte zeigt.

Form und Inhalt des eben analysirten Stückes erinnerte uns wiederholt an einen jener unvergänglichen Aussprüche Luthers, die darum so überzeugend wirken mögen, weil sie aus der tiefsten Gemüthsanschauung hervorgingen. Wir lassen ihn hier wörtlich folgen:

„Wo die natürliche Musika durch die Kunst geschärft und polirt wird, da sieht und erkennt man erst mit Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werke der Musika, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, dass Einer die schlechte Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen aber auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen."

Kräftig das Vorhergehende bestätigend schliesst sich nun ein Chor, d-dur, alla breve, mit den Worten: „sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in secula" an. Seinem Inhalte angemessen wird der Text zu einer Vocalfuge benutzt, die der Continuo und die Orgel energisch unterstützen. Dass Bach in der Fugenform unerreichter Meister ist, darüber herrscht heut zu Tage wohl allgemeine Uebereinstimmung. So löst er denn auch hier seine Aufgabe mit spielender Leichtigkeit und vollendetem Geschick. Dem kernigen

Hauptthema: „sicut locutus est ad patres nostros“ werden nach und nach verschiedene Nebenmotive zugeführt, das erste mit den Worten: „Abraham et semini ejus,“ das zweite mit: „sicut locutus est“ und das dritte mit: „in secula,“ die sich bei dem vorletzten Eintritt des Thema's im Bass sämmtlich vereinigen. Der sinnvollen Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton bedarf kaum der Erwähnung. — Bach's Fugen sind gewöhnlich in einem so vielfachen Contrapunkte geschrieben, als eben Stimmen beschäftiget werden sollen. Durch ein zweckmässiges Umstellen dieser erzielt der Meister mit den einfachsten Mitteln oft die grössten Wirkungen. Im Allgemeinen arbeitet er sein Hauptthema drei-, vier- oder fünfstimmig aus und giebt jeder einzelnen Partie einen möglichst selbstständigen, individuellen Charakter: mit diesem Material bestreitet sich dann der weitere Verlauf des Satzes fast ausschliesslich. Demnach könnte man nun glauben, dass hier im Grunde genommen mehr Mechanik als Organik walte. Bis auf einen gewissen Punkt kann dies auch ohne Weiteres zugegeben werden — aber die Art und Weise, in der Bach seine Themen zu erfinden weiss, dürfte denn doch nicht ganz zu übersehen sein: er haucht ihnen eine so elastische Kraft ein, dass sie in allen Lagen und Verhältnissen immer wieder frisch und neu erscheinen. — Gegen das Ende hin gestaltet sich unsere Fuge ziemlich frei und bereitet damit den Charakter der Schlussnummer trefflich vor.

Mit dem: „sicut locutus est“ endigt nun eigentlich der Lobgesang der Maria. Um eine bestimmtere

Abrundung zu gewinnen, ist dem Magnificat aber noch der Vers: „gloria Patri, gloria Filio, gloria Spiritui sancto! Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in secula seculorum, Amen," hinzugefügt, der das Ganze in einer grossen und weiten Stimmung noch einmal zusammenfasst.

Dieser Schlusssatz spaltet sich nach seiner äussern Struktur in zwei Haupttheile, deren erster die Worte: „gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui sancto" und deren zweiter das: „Sicut erat in principio" u. s. w. aufnimmt. Die fünf Chorstimmen, vom Orchester, mit Ausnahme der Trompeten und Pauken, die erst später bei dem: „gloria spiritui sancto" hinzutreten, und der Orgel begleitet, brechen zuerst in einen kurzen, energischen Ruf: „gloria!" — aus. Die Orgel, tasto solo, hält darauf das tiefe a als Orgelpunkt aus, auf welchem sich nun ein unerhörtes Tongebilde aufbaut. Der Bass, dem die übrigen Singstimmen in Eintritten von halben Takten folgen, entrollt ohne alle weitere Begleitung eine gewaltig aufsteigende Triolenfigur, die sich nach einer Ausführung von drei Takten in das wie im überirdischen Glanze strahlende: „gloria Patri," bei dem das Orchester wieder mit aller Macht einfällt, jenen Ruf von neuem aufnehmend, stürzt. Diese Anläufe wiederholen sich auf dem Orgelpunkte e, nur mit entgegengesetzten Stimmeintritten zu dem: „gloria Filio" und dann wieder auf dem Orgelpunkte h, jedoch mit einem neuen Motive zu dem: „gloria Spiritui sancto." — Die Stimmen scheinen im Drange des Aufschwunges zu dem dreieinigen Gott sich zu überstürzen, bis sie das

Bedürfniss der Gemeinschaft auf weit ausklingenden Quintsexten-Accorden wieder einigt, sie scheinen den Himmel stürmen zu wollen, vor dem ewigen Glanze aber, nicht zerknirscht, sondern jauchzend in die Kniee zu sinken. Und hier zeigt die Musik recht klar das nur ihr eigenthümliche Vermögen, Stimmungen höchster Transcendenz in voller Realität darzustellen; die Ausdrucksfähigkeit der übrigen Künste reicht nach dieser Seite hin nicht entfernt an sie heran.

Der eben besprochenen Einleitung folgt nun die zweite Hälfte des Chores mit den Worten: „Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in secula seculorum, Amen.“ Bach lenkt hier auf die Eingangnummer zurück, indem er die Hauptmotive derselben in gedrängter Form noch einmal vorüberschweben lässt. Die befriedigende Abrundung, welche er damit dem ganzen Werke giebt, reiht sich den vorausgegangenen Zügen vollendeter Schönheit würdig an.

Nachdem wir jede einzelne Nummer des Magnificat einer besonderen Besprechung unterzogen und ihren hohen Werth nachzuweisen versucht haben, bleibt uns nun noch übrig, das Werk als Ganzes zu betrachten. Je ausführlicher wir dort verfuhren, um so kürzer werden wir uns hier fassen können.

Alle Werke Bach's zeigen die geschlossenste Stimmung, die sich fest und sicher durch den Verlauf zieht. Unserer Zeit, deren Blick so sehr vom Einzelnen beherrscht wird, kommt es fast unbegreiflich vor, wie die alten Meister bei aller Liebe, die sie dem Detail zuwandten, stets das Auge klar und frei zu erhalten

wussten, um über ihm die allgemeinen Grundverhältnisse und deren harmonischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen. Ihr künstlerisches Empfinden war noch ein durchaus einheitliches — eine reine und durchsichtige Atmosphäre breitet sich ungetrübt über ihren Werken aus, ein gleichmässiges Licht, der Abglanz der eigenen Seelenstimmung des Künstlers, durchleuchtet die Welt, die sie schaffen und alle ihre Gebilde: nirgends erblickt man Zufälliges oder Ueberflüssiges, vielmehr bedingt Eins das Andere so nothwendig, dass Alles wie aus einem gemeinsamen Mittelpunkte entsprungen zu sein scheint. Auch unser Magnificat bestätigt diese Wahrnehmung. Bei aller Mannichfaltigkeit, die es in den einzelnen Theilen bieten mag, bei den gewaltigsten Contrasten, die einander gegenübertreten, trotz der stets fortschreitenden Steigerung, waltet doch im Ganzen wieder eine Naivetät und Kindlichkeit, die alle Schwierigkeiten scheinbar spielend löst und in voller Unbefangenheit das Höchste wagt und erreicht. Bach war eben ein ganzer Mensch, dessen Inneres keine Widersprüche dulden konnte: wie im Detail seiner Musik die verwandten Stoffe gleichsam krystallisirend zusammenschiessen und alles Fremdartige abweisen, eben so instinktartig vereinigen sich ihm die grösseren Verhältnisse zu einem Ganzen, das nichts Unharmonisches in sich duldet.

Solchen Erscheinungen gegenüber hört eigentlich jede Kritik auf — sie muss sich bescheiden, den wunderbaren Leistungen des Meisters lauschend und beobachtend nachzugehen: kann sie ihre [illegible] Eigenschaften an derartigen Werken nur wenig üben,

mag sie sich ihrer dafür um so positiver annehmen. In diesem Sinne erlauben wir uns noch einige flüchtige Bemerkungen.

In der Form unterscheidet sich das Magnificat von vielen der übrigen Bach'schen Kirchenwerke durch eine besonders concise und knappe Gestalt der Chöre, wie der Sologesänge. Namentlich zeigen die letzteren eine grosse Präcision der Conturen: kann an ihnen auch die Grundform der Arie, die Dreitheiligkeit, wahrgenommen werden, so erscheint sie doch mehr angedeutet, als wirklich ausgeführt. Theils bedingte dies der Text, der in den einzelnen Versen wenig Gegensätzliches bietet, theils der allgemeinere Verlauf des Werkes, das seiner Natur nach rasch und entschieden vorwärts schreitet. — Ebenso sind die Chöre, vielleicht mit Ausnahme des ersten, sehr gedrängt und compakt gehalten und legen ein vollgültiges Zeugniss ab, wie sehr Bach unter Umständen der Selbstbeschränkung fähig war.'

Die Behandlung der Singstimmen ist im Allgemeinen eine sehr glückliche und gelungene zu nennen. Nirgends wird der Sänger genöthigt, die aussergewöhnlichen Lagen seines Organs in Anwendung zu bringen — er kann sich vielmehr dessen Frische und Kraft bis an's Ende bewahren. Die Cantilenen sind meist leicht fasslich, immer eindringlich, und erleichtern auch dadurch die ausdrucksvolle Wiedergabe.

Das Orchester bietet desgleichen keine namhaften Schwierigkeiten: mit Ausnahme der Trompeten, denen allerdings Dinge zugemuthet werden, welche die heutige

Technik nicht mehr leisten kann, lässt sich Alles bequem ausführen.

Demnach wären dem Werke hinlänglich die Wege geebnet, in entsprechender Darstellung vor die Welt zu treten: hoffen wir, dass es nur dieser Andeutung bedurft hat, ihm zu diesem seinem guten Rechte zu verhelfen. Hohe Zeit dürfte es sein, der gänzlichen Verflachung des Geschmackes durch Wiederbelebung dieser und ähnlicher Schöpfungen der älteren Kunst entgegen zu wirken. Die Aufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn war eine epochemachende That, welche das im starren Todesschlafe liegende Lieblingskind der Bach'schen Muse zu neuem Leben erweckte — mögen solche Thaten an ähnlichen Werken des Meisters bald und in grosser Anzahl vollzogen werden! Das Kunstwerk gewinnt seine wahre Bedeutung erst, wenn es die Macht, die der Künstler ihm verlieh, vor aller Welt wirklich üben kann: dieser hat seine Pflicht gethan, mögen nun die, welche sich seine Nachfolger nennen, die ihre thun! Das Publicum kann durch solche Bestrebungen nur gewinnen.

Was nun schliesslich unsere Mittheilungen betrifft, fürchten wir fast, die Geduld der Leser hart in Anspruch genommen zu haben. Sollen sie aber einigermassen fruchtbringend wirken, dann müssen wir sogar noch fordern, ihre Stichhaltigkeit an der Partitur selbst zu prüfen. Diese wird dem aufmerksamen Blicke noch eine Menge Schönheiten offenbaren, die hier unerwähnt bleiben mussten, um unseren Erörterungen einen einheitlicheren Charakter zu bewahren. Sollten

diese nun ein Geringes dazu beitragen, das öffentliche Interesse dem Magnificat lebhafter zuzuwenden, so würden wir darin reichen Lohn für die mancherlei Mühen einer ungewohnten und wenig geübten Thätigkeit, die sich nur einigermassen aus dem oben erwähnten Schweigen der musikalischen Presse rechtfertigen lässt, erblicken.

Aus dem Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Const. Sander) in Breslau.

---

# Johann Sebastian Bach,

**Arien** aus der Matthäus-Passion, mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Robert Franz.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Drei Arien für Sopran | . . . . . | — | Thlr. | 25 | Sgr. |
| Drei Arien für Alt | . . . . . | 1 | „ | 5 | „ |
| Drei Arien für Baß | . . . . . | 1 | „ | — | „ |

**Cantaten** im Clavier-Auszuge, bearbeitet von Robert Franz.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Nr. 1. | Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist | 2 | Thlr. | 20 | Sgr. |
| Nr. 2. | Gott fähret auf mit Jauchzen . . . . | 3 | „ | — | „ |
| Nr. 3. | Ich hatte viel Bekümmerniss . . . . . | 4 | „ | — | „ |
| Nr. 4. | Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden . . . . . | 1 | „ | 25 | „ |
| Nr. 5. | O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe . | 2 | „ | — | „ |
| Nr. 6. | Lobet Gott in seinen Reichen . . . . | 3 | „ | 10 | „ |
| Nr. 7. | Wer da glaubet . . . . . | 1 | „ | 12½ | „ |

(Wird fortgesetzt.)

**Duette** aus verschiedenen Cantaten und Messen mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von Robert Franz.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Nr. 1. | Duett: „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ | 22½ | Sgr. |
| Nr. 2. | Duett: „Christe eleison“ f. 2 Soprane . . . | 20 | „ |
| Nr. 3. | Duett: „Wenn Sorgen auf mich dringen“ für Sopran und Alt . . . . . | 22½ | „ |
| Nr. 4. | Recitativ und Duett: „Komm mein Jesu und erquicke“ für Sopran und Baß . . . . | 20 | „ |
| Nr. 5. | Duett: „Et in unum Dominum Jesum Christum“ für Sopran und Alt . . . . . | 17½ | „ |
| Nr. 6. | Duett: „Domine Deus, agnus Dei“ für Sopran und Alt . . . . . | 17½ | „ |

Bei dem stets wachsenden Interesse an Bach'scher Musik wird die Herausgabe dieser trefflichen Bearbeitungen dem ernster strebenden Publikum um so willkommener sein, als ihm grade dadurch das beste Mittel geboten wird, die vollendetsten Kunstschöpfungen Bach's genauer kennen, würdigen und geniessen zu lernen.

---

Halle, Druck der Waisenhaus-Buchdruckerei.

OFFENER

# BRIEF AN EDUARD HANSLICK.

ÜBER

## BEARBEITUNGEN ÄLTERER TONWERKE

NAMENTLICH BACH'SCHER UND HÄNDEL'SCHER VOCALMUSIK.

VON

**ROBERT FRANZ.**

LEIPZIG,
VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER)
1871.

Ihr freundliches Intereſſe an meinen Bearbeitungen Bach'ſcher und Händel'ſcher Tonwerke, giebt mir erwünſchte Veranlaſſung, mich über einen Gegenſtand, der für die Praxis älterer Vocalmuſik von höchſter Wichtigkeit ſein dürfte, ausführlicher gegen Sie auszuſprechen. Die Frage, nach welchen Grundſätzen die Bearbeitung des Accompagnements ſolcher Compoſitionen herzuſtellen ſei, kann gegenwärtig mit vollem Rechte eine brennende genannt werden; daher iſt möglicherweiſe dem Einen oder dem Anderen eine Orientirung über dieſelbe nicht ganz unwillkommen. Die nachfolgenden Auseinanderſetzungen ſind als das Reſultat einer Reihe von Erfahrungen, die ich in dieſer Kunſtangelegenheit machte, zu bezeichnen; — gerade deſshalb haben ſie vielleicht einigen Werth, wenn dieſer auch nur in dem Nachweiſe beſtehen ſollte, daſs ich es an ernſten Anſtrengungen ſchwierigen Aufgaben gegenüber nicht fehlen ließs. Der perſönliche Charakter, den meine Darſtellungen an ſich tragen werden, entſchuldigt hoffentlich die Wahl einer erzählenden Form, der ich mich um ſo lieber bediene, als ſie die Möglichkeit bietet, die etwas ſpröde Natur des zu behandelnden Stoffes zwangloſer handhaben zu können. Demnach referire ich

eines Breiteren, wie ich überhaupt zu jenen Bearbeitungen gekommen bin, welchen praktiſchen Bedürfniſſen ich mit ihnen zu genügen ſuchte und deute nebenbei an, welche künſtleriſche Ziele ich mir ſteckte.

Neigung, vielleicht auch natürliche Anlage, zogen mich ſeit Jahren zu Bach's und Händel's Muſik. Mein beſcheidener Wirkungskreis in Halle war dieſen Beſtrebungen nicht ganz ungünſtig — ſie wurden bald der Mittelpunkt der von mir geleiteten Singakademie. Damals, ich rede von den erſten vierziger Jahren, mußte man ſich zu behelfen ſuchen, wie es die Verhältniſſe gerade mit ſich brachten. Händel's Oratorien beſchränkten ſich für uns auf die von Mozart und Moſel bearbeiteten — Bach's Cantaten und Meſſen auf die von Marx beſorgten Ausgaben. Wir führten die Sachen auf, wie ſie die Vorlagen darboten und nahmen naiv genug an, daſs mit ihnen der Inhalt jener Kunſtwerke völlig erſchöpft ſei. Zwar machte das Publikum zuweilen große Augen, wenn ihm in einer Bach'ſchen Cantate ein ſeltſames Zwiegeſpräch zwiſchen Flöte und Contrabaſs vorgetragen wurde, oder wenn gar der Continuo einen langen, gramlichen Monolog zum Beſten gab — dergleichen focht uns aber weiter nicht an und kam auf Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müſſen glaubte, wie ſie eben war.

In dieſe jugendliche Thatigkeit fielen plötzlich die Geſammtausgaben der Bach'ſchen, ſpäter die der Händel'ſchen Werke, den Aufführungen eine Fülle neuen Materials in wohlverbürgten Formen bietend. Da nahmen ſich denn freilich Bach's Cantaten ganz anders aus, als bei Marx: überall reiche Bezifferungen, die doch nicht zwecklos vor-

handen ſein konnten und auf eine früher geübte Kunſtpraxis beſtimmte Rückſchlüſſe geſtatteten. Meine Zweifel an der Ausführbarkeit dieſer Vorlagen gingen jedoch nicht tief genug, um mich vom Einſtudiren der einen oder der anderen abzuhalten. Die im Tonſatz ziemlich abgeſchloſſenen Chöre ſtellten ſich keineswegs als Hinderniſſe dar, dafür aber die Solonummern, der vielen defekten Stellen wegen, um ſo mehr.

Anfangs griff ich zu einem verzweifelten Mittel, das man auch jetzt noch vielfach in Anwendung bringt — ich ſtrich munter darauf los, und benutzte höchſtens die Pieçen, deren Begleitung Bach einigermaſsen vorgeſehen hatte. Auf die Dauer konnte das freilich nicht ſo fortgehen: einmal wurde der Zuſammenhang des Ganzen oft ſehr bedenklich in Frage geſtellt und dann ſtanden wieder einzelne Arien in gar zu herrlichen Umriſſen da, als daſs man ſie ohne Weiteres überſehen durfte — kurzum, ich entſchloſs mich zu dem Verſuche, ein Accompagnement auszuarbeiten. Zuerſt probirte ich es mit accordiſchen Ausführungen, merkte aber ſehr bald, daſs damit hier nicht durchzukommen war: die Harmonien fielen bleiſchwer in die Bach'ſchen Stimmen hinein und fanden nirgends an dem geſchmeidigen Continuo feſten Halt: — ſtatt zu unterſtützen, hemmten dergleichen Zuthaten nur den Verlauf. Längere Zeit hielt ich es für ganz unmöglich, einen Satz nach Wunſche zu Stande zu bringen und bedauerte lebhaft, auf manche fein ſkizzirte Arie Verzicht leiſten zu müſſen.

Eines Tages ging ich jedoch wieder an's Werk, diesmal aber mit dem Vorſatze, es der Abwechslung wegen mit der polyphonen Schreibart zu verſuchen. Und ſiehe

da: zu meiner freudigen Ueberraſchung wurde plötzlich Alles lebendig, die Stimmen ſchienen nur darauf gewartet zu haben, daſs man ſie niederſchriebe und waren offenbar prämeditirt worden. Schnell begriff ich, daſs die Skizzen keineswegs flüchtige Entwürfe ſeien, ſondern ebenſo vollendet und abgeſchloſſen, wie der übrige wirklich ausgeführte Tonſatz. Indem die alten Meiſter dieſelben aufzeichneten, ſchufen ſie zugleich das noch fehlende Stimmgewebe im Geiſte mit, und konnten ſich wohl um ſo mehr darauf verlaſſen, es wieder zu finden, als ſie gewöhnlich ſelbſt für die Ausführung des Accompagnements Sorge trugen. Es muſs alſo die Hauptaufgabe des Bearbeiters ſein, hinter die eigentlichen Abſichten der Autoren zu kommen und denen gemäſs ſich zu verhalten: bleibt auch die Reconſtruktion aus naheliegenden Gründen für uns ſtets problematiſch, ſo wird doch in ſehr vielen Fällen ein Ergebniſs zu gewinnen ſein, das mit den Intentionen der Meiſter nicht gar zu ſehr differirt. Bach's Bezifferungen namentlich dringen oft bis in das kleinſte Detail — es bedarf nur eines ſcharfen Auges und einer geſchickten Hand, um dann zuverſichtlich die letzten Entſcheidungen treffen zu können. Demohngeachtet geht die Arbeit nicht überall ſo leicht von Statten: manch liebes Mal habe ich Tage lang rathlos vor ein Paar Takten geſeſſen und kenne Stücke, die befriedigend zu löſen der gegenwärtigen Kunſttechnik kaum gelingen dürfte.

Der gewonnenen Ueberzeugung gemäſs, daſs hier der polyphone Stil durchſchnittlich vorbedacht ſei, galt es nun die verſchiedenartigſten Proben anzuſtellen: miſsglückte eine Arbeit, faſste ich ſie anders an und ruhte nicht eher, bis brauchbare Reſultate zum Vorſchein kamen.

Allmählich bildete ſich auf dieſe Weiſe eine Methode heraus, die, auf dem Material der Skizzen fuſsend, mit deren Beſtandtheilen die Ausführung beſtreiten lernte. Sowohl in der Struktur des Baſſes, als in dem Figurenwerke der Cantilene ſtellten ſich Momente dar, die ſich zu Motivbildungen eigneten und mit denen gearbeitet werden konnte — waren ſie nur erſt aufgefunden, dann entwickelte ſich der weitere Verlauf wie von ſelbſt. Begreiflich genug: der Stil der alten Meiſter entſprang aus den einfachſten, elementarſten Geſetzen — ihren Kunſtgebilden liegt ein ganz ähnliches Princip zu Grunde wie das, nach welchem Pflanze, Blüthe und Frucht aus einem Keime emportreiben.

Aber auch die gröfste Formgewandtheit würde noch kein ſicheres Gelingen verbürgt haben, wenn ſie ſich ohne ſtete Rückſicht auf die der Skizze inwohnende Stimmung hätte durchſetzen wollen: Beides muſste vielmehr Hand in Hand gehen und ſich wechſelſeitig unterſtützen.

So war ich denn hinſichtlich des Accompagnements der Solofätze ziemlich im Reinen und unterſuchte nun weiter die Chöre. Um nicht unnütze Worte zu verlieren: das Accompagnement hatte faſt überall mitzuwirken, und zwar lag in ihm recht eigentlich der Schwerpunkt derartiger Muſik. Ob der mit ihm Betraute an der Orgel, ob er am Cembalo fungirte: er war der Nerv des Ganzen, in ihm vereinigten ſich ſämmtliche Fäden. —

Es kam alſo vor allen Dingen darauf an, einen Tonſatz herzuſtellen, der ungezwungen in die eben vorliegende Compoſition paſste, der die Grundſtimmung derſelben nicht ſtörte, wohl aber ihren Ausdruck hob. Selbſtverſtändlich

mufste er im Stil und Geift des Meiflers gehalten werden — eine Aufgabe, die eine ficbere Herrfchaft uber die damaligen Formen vorausfetzte. Die Kunfte des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Canons und der Fuge: den Alten waren fie keine Schranken gewefen, der Bearbeiter durfte fich durch diefelben ebenfalls nicht beengt fuhlen.

War ein Tonfatz in diefem Sinne gewonnen, fo handelte es fich demnachft um das Material, mit welchem er dargeftellt werden follte. Zu Bach's und Handel's Zeit hatte man fich des Cembalo und der Orgel bedient; zuweilen follen fogar zwei Cembali und zwei Orgeln in Thatigkeit gewefen fein. Abgefehen davon, dafs gegenwartig Niemand die fehr wichtige Vorfrage, wann jenes Inftrument und wann diefes mitzuwirken habe, beftimmt zu entfcheiden vermag, mahnen noch andere Grunde von einer zu ausgedehnten Anwendung beider ab. Das Cembalo ift im Strome der Zeiten untergegangen und mit ihm eine Menge contraftirender Klangfarben, die, aus der Mifchung des 4, 8 und 16-Fufstons entfpringend, ohne Zweifel uberrafchende Wirkungen hervorgebracht haben mogen. So fehr diefer Verluft zu bedauern ift, wird man fich ihm doch fugen mufsen: fchwerlich ift der heutige Flugel ein paffendes Aequivalent fur das alte Cembalo. Haben z. B. die Violinen in hohen Tonlagen einen begleitenden Contrapunkt zur Cantilene auszufuhren, indem fie fich dabei nur auf den weit abftehenden Continuo ftutzen, fo werden dergleichen Klangverhaltniffe durch den hinzutretenden Flugel keineswegs ausgeglichen, fondern klaffen noch weit fchneidender auseinander. Unfer durch das moderne Orchefter verfeinertes Ohr wird aber

mit Recht wider ſolche Unvollkommenheiten proteſtiren und Abhulfe fordern durfen.

Was nun die Benutzung der Orgel anbelangt, ſteht ſie wohl bei Auffuhrungen in der Kirche, weit ſeltener aber bei denen im Concertſaale zur Verfugung. So lange dieſem Uebelſtande nicht abgeholfen iſt, wird man oft genug auf die Mitwirkung derſelben verzichten muſſen. Aber auch noch andere, nicht minder wichtige Grunde ſprechen wider einen zu ausgedehnten Gebrauch des machtigen Inſtrumentes: ſelten ſtimmt es rein zum Orcheſter, weil ſeine Temperatur eine gleichſchwebende, die des letzteren dagegen eine ungleichſchwebende iſt. Weiter hat ſein Ton einen ſtarren, unbiegſamen Charakter, der nicht in allen Regiſtern leicht anſpricht und durch einen auſserſt complicirten Mechanismus hervorgebracht wird.

Dieſe Bedenken ſchienen mir erheblich genug zu ſein, um dem Cembalo und der Orgel beim Accompagnement eine etwas beſchranktere Thatigkeit anzuweiſen. Erſteres, dem naturlich der Flugel zu ſubſtituiren war, eignete ſich vorzuglich zur Begleitung der Seccorecitative, letztere konnte bei den entſcheidenden Stellen, den etwa noch fehlenden Glanz hinzufugend, als Verſtarkungsmittel dienen. Das eigentliche Accompagnement, alſo der aus den Baſsſignaturen gezogene Tonſatz, wurde aber dem Orcheſter uberwieſen. Dieſes hatte ja ſeitdem an Beweglichkeit, Mannichfaltigkeit und Ausdrucksfahigkeit, Eigenſchaften, die ihm dem fruheren Begleitungsmaterial gegenuber eine groſse Ueberlegenheit ſicherten, auſserordentlich gewonnen: es lag nahe, von dieſen Vorzugen maſsigen Gebrauch zu machen. — Die Clarinetten und Fagotte empfahlen ſich, weil ihre Klangwirkungen ſo ziemlich denen

der Orgel entſprachen und ſie auſserdem ein treffliches Mittel zur Ausführung des vierſtimmigen Satzes abgaben, der ſich in ungezwungener Natürlichkeit überall einlegen liefs. Bei Aufführungen war dafür Sorge zu tragen, dies Bläſerquartett in der Nähe des erſten Contrabaſſes, mit dem es im genaueſten Verkehr ſtand, aufzuſtellen. So ſchmiegte ſich das Begleitungsmaterial elaſtiſch der Singſtimme an und liefs faſt vergeſſen, dafs es nicht in der Hand einer Perſon, der des früheren Accompagnenten, lag. — Die weichen Hörner deckten die Schärfe der hochgeführten Trompeten, Oboen und Flöten ſetzten hin und wieder feinere Lichter auf und dergleichen mehr. —

Demgemäfs traf ich alſo meine Einrichtungen und war über den Erfolg, den ſie hatten, freudig erſtaunt. Das Orcheſter fand ſich bald zurecht; die Sänger gewannen an Zuverſicht, weil ſie von jenem theilnehmend getragen wurden, und den obligaten Inſtrumenten war eine Unterſtützung, die wie ein feiner Kitt weit auseinanderliegende Tonverhältniſſe ſauber verband, auch nur erwünſcht. Auſserdem ſahen ſich meine Arbeiten reichlich belohnt durch gar nicht zu verkennende Theilnahme des Publikums, das kaum glauben wollte, ſich noch jener alten, wunderlichen Muſik, die ihm ſchon manche ſchwere Stunde bereitet hatte, gegenüber zu befinden: — kurzum, Alles trug dazu bei, mich von der Wahrheit meiner Principien und deren Werth für die Praxis zu überzeugen.

Dafs ſich meine Thätigkeit im Allgemeinen mit den Grundſätzen, denen Mozart's Bearbeitungen folgen, in Uebereinſtimmung befand, konnte ich damals, wo der Einblick in die Originale noch ſehr erſchwert war, kaum ahnen: erſt ſpäter nahm ich es nicht ohne Genugthuung

wahr. Wenn ich in dieſer Thatſache keinen Zufall erblicke, vielmehr eine Nothwendigkeit, die mit der natürlichen Beſchaffenheit der Vorlagen zuſammenhängt, ſo wird mir dies hoffentlich nicht als Anmaſsung ausgelegt werden.

Der Wunſch lag nun nahe, die in Halle gewonnenen Reſultate auch für weitere Kreiſe nutzbar zu machen. Bald bot ſich Gelegenheit zur Veröffentlichung einiger Partituren, ſo daſs nach und nach folgende Bearbeitungen erſchienen: Bach's «Magnificat», die Cantaten: «ich hatte viel Bekümmerniſs», «Gottes Zeit iſt die allerbeſte Zeit», «o ewiges Feuer, o Urſprung der Liebe», «die Trauerode» und endlich: «die Matthäuspaſſion». Aufserdem: Händel's «Jubilate», Aſtorga's «Stabat mater» und Durante's «Magnificat».

Von ſämmtlichen Publicationen verſprach ich mir raſchen Erfolg — fand mich aber leider ſehr getäuſcht. Der Verdacht, daſs die Mehrzahl der Künſtler Seb. Bach's Namen lieber im Munde führe, als daſs ihr die Verbreitung ſeiner Werke ernſtlich am Herzen läge, ſchien ſich leider zu beſtätigen. Ueberdieſs mochte man es für unangemeſſen halten, ſich von einem der Zeitgenoſſen in Dingen vorſchreiben zu laſſen, die ſich Jeder eben ſo gut, wenn nicht beſſer auszuführen getraute.

Dazu geſellte ſich noch die unſicher taſtende Haltung der Tageskritik: ſtatt die betreffenden Werke als Novitäten, welche ſie doch im Durchſchnitt für die Gegenwart waren, aufzufaſſen und den lange genug vorenthaltenen Nachweis ihres aufserordentlichen Werthes endlich zu führen, lieſs man ſie ganz unbeachtet und nörgelte dafür um ſo kleinlicher an meiner Thätigkeit.

Dafs es fich hier moglicherweife um eine Angelegenheit handeln konne, an deren guten oder fchlechten Austrag das nachfte Schickfal diefer Werke geknupft fei, davon mochten die Herren Recenfenten wohl kaum eine Vorftellung haben. Dergleichen Arbeiten fielen nach ihrer Meinung in die Kategorie der Arrangements, die fich fchon glucklich preifen durften, wenn man fie in die kleine Schrift der Mufikzeitungen verwies.

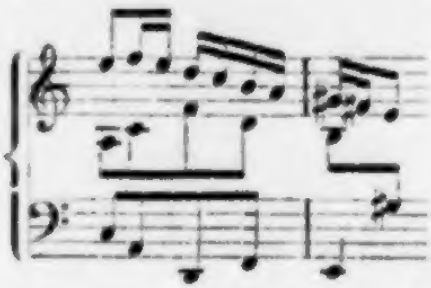
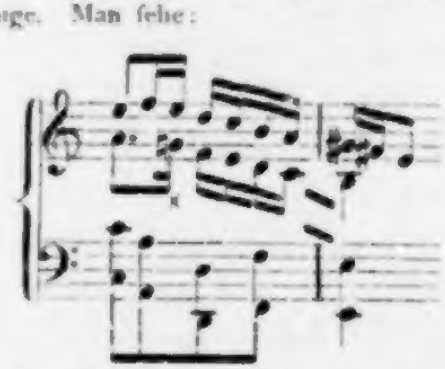
Um aber meine Lage noch zu verfchlimmern, tauchte damals eine Richtung auf, die fich zwar vorwiegend mit hiftorifch-archaologifchen, die Mufik betreffenden Studien befchaftigte, jedoch wohl auch gelegentlich die Hand an rein Artiftifches legte. Die Koryphaen derfelben traten mit ftarkem Selbftgefuhl, aber leider nur fehr mafsiger Kunftbegabung auf — deffenohngeachtet wufsten fie fich, da fie mit der Feder einen nicht zu unterfchatzenden Einflufs auf die mufikalifchen Fachblatter ausubten, ruhrig zur Geltung zu bringen. Naturlich wurde die Frage, nach welchen Grundfatzen die Bearbeitung alterer Tonwerke gegenwartig ftatt zu finden habe, alsbald in den Kreis ihrer Unterfuchungen gezogen — fand fie auch keine befriedigende Lofung, fo kam fie doch wenigftens in Bewegung. Hinfichtlich des Begleitungsmaterials ging man, wie fich das hier von felbft verftand, direkt auf die Darftellungsmittel der Altvordern, alfo auf das Cembalo und die Orgel, zuruck. In diefem Punkte waren Alle untereinander einig: weniger uber die Methode, welcher die erganzende Thatigkeit zu folgen habe. Wahrend Einige die curiofe Forderung einer »grofstmoglichen Neutralitat der Ausfullungen« ftellten, letztere mithin auf das befcheidenfte Maafs befchrankt wiffen wollten, zeigten

ſich dagegen Andere minder ſcrupulos und meinten, man brauche nur eine klare Einſicht in das ABC dieſer Sache (der Accompagnementskunſt) zu haben, um ſich leicht überall ſelbſt helfen zu können; jeder geſchickte Muſiker, ja jeder muſikkundige Dilettant wäre befähigt, den Weg, der hier einzuſchlagen ſei, ohne langwierige Studien mit Sicherheit zu betreten. Daſs die «gröſstmögliche Neutralität der Ausfüllungen» nothwendig zur Charakterloſigkeit, die «klare Einſicht in das ABC dieſer Sache» aber zu offenbaren Leichtfertigkeiten führen müſſe, kam dabei nicht weiter in Betracht.

Beſonders liefs es ſich die Redaktion der «allgemeinen muſikaliſchen Zeitung» angelegen ſein, hier die Leitung zu übernehmen und führte dabei eine Sprache, daſs man hätte glauben ſollen, ſie handle unter ganz beſtimmten höheren Vollmachten. Namentlich behielt ſie die Geſanginſtitute, welche Händel'ſche Vocalmuſik zur Aufführung brachten, ſcharf im Auge. Ihre Forderungen beſchränkten ſich aber keineswegs auf eine treue Wiedergabe der Originale, ebenſo energiſch wurde auf das hiſtoriſche Accompagnementsmaterial gedrungen, und zwar fand beſondere Gnade, wer ſich ſo eng als möglich den Partituren der «deutſchen Händelgeſellſchaft» anſchloſs, deren Redaktion bekanntlich mit der der «allgemeinen muſikaliſchen Zeitung» zuſammenfällt.

Dagegen erfreuten ſich die ſogenannten «Bearbeitungen» durchaus nicht des Wohlwollens der «allgemeinen muſikaliſchen Zeitung». Mozart direkt anzugreifen, ſchien zwar aus naheliegenden Gründen inopportun, obſchon die Clavierbegleitung der «deutſchen Händelgeſellſchaft» zum Alexanderfeſt indirekt wenigſtens eine eigenthümliche

Kritik des Mozart'ſchen Tonſatzes liefert*) — dafür wurde mit Mendelsſohn um ſo weniger Federleſens gemacht**), und nun gar das übrige obſcure Gelichter ohne Umſtände über Bord geworfen. So liefs ſich unſer Blatt noch vor Kurzem***), veranlafst durch ein Referat über die Auf-

*) Als Beiſpiel dieſer Kritik diene der 2. u. 3. Takt des Ritornells der Sopranarie: „Krieg o Held". Mozart's Tonſatz lautet:

Die Clavierbegleitung der „deutſchen Händelgeſellſchaft" bemüht ſich, die Mittelſtimme etwas melodiſcher zu führen und überraſcht uns bei der Gelegenheit mit einem nicht eben wohllautenden Quintenpaar; vielleicht wollte ſie auch nur Mozart's verdeckte Quinten komiſch durch offene illuſtriren. Uebrigens paſst das g der Mittelſtimme hierher wie die Faust auf's Auge. Man ſehe:

**) Ob Mendelsſohn's Orgelſtimme zu „Israel in Aegypten" in Handel's Weiſe gehalten iſt oder nicht, darüber möchte ich mir keine Entſcheidung anmaſsen, hinſichtlich der von der „deutſchen Handelgeſellſchaft" gelieferten Clavierbegleitung genannten Werkes braucht man ſchon weniger zweifelhaft zu ſein.

***) Jahrgang VI. d. 19. S. 299.

führung des Händel'ſchen «Allegro» in der Wiener Singakademie, folgendermaſsen vernehmen:

«Hoffentlich wird die Akademie nach dieſem ihr abermals gelungenen Verſuche eine vollſtändige Aufführung des «Allegro» zu Wege bringen, wobei wir uns dem Wunſche des obigen Referenten um Benutzung der urſprünglichen Orcheſterbegleitung (mit Ausſchluſs der leidigen modernen*) «Bearbeitungen») anſchlieſsen, weil nur dadurch die volle Wirkung verburgt iſt. Was wäre es anders als barbariſche Geſchmackloſigkeit, wollte man alte Gemälde neu überpinſeln? Iſt es aber in der Muſik nicht genau daſſelbe?» (Die Red.)

Was die zuletzt aufgeworfene Frage betrifft, ſo iſt ſie auf das Entſchiedenſte zu verneinen. Es iſt keineswegs daſſelbe, ein fertiges Gemälde zu überpinſeln, und die von dem Urheber einer muſikaliſchen Compoſition offengelaſſenen Lücken nach ſeinen gegebenen Andeutungen auszufüllen. Hierüber iſt weiter kein Wort zu verlieren; wohl aber halte ich mich für verpflichtet, den in obiger Anmerkung enthaltenen Hetzereien, die wahrſcheinlich auch auf meine Bearbeitungen zielen werden (ja vielleicht gerade auf meine Partitur des «Allegro», nach der damals in Berlin eine Aufführung ſtattgefunden hatte, vor welchem Unglück man jetzt Wien zu ſchützen gedachte), mit einigen Bemerkungen entgegenzutreten. Sie wollen in keiner Weiſe eine oratio pro domo ſein, ſondern beabſichtigen nur die Conſtatirung der Thatſache, daſs, wenn etwa den väterlichen Warnungen der «allgemeinen

*) Was mag hier das Wort „modern" zu bedeuten haben? Sind etwa die Mozart'ſchen und Moſel'ſchen Bearbeitungen bei der nachfolgenden Verdächtigung ausgeſchloſſen?

muſikaliſchen Zeitung» Gehorſam geleiſtet wurde, zur Zeit noch nicht einmal der Apparat zu Aufführungen irgend eines der gröſseren Vocalwerke Händel's vorhanden ſein dürfte; es ſei denn, man ſuchte dieſe Aufführungen ohne Mitwirkung des Cembalo und der Orgel zu ermöglichen, oder mit dem Riſico einer Improviſation, ſo gut oder ſo ſchlecht ſie der Augenblick eben bringt. — Gelänge es mir übrigens, die ſo ſchnöde behandelten «modernen Bearbeitungen» einigermaſsen zu rechtfertigen und ſie damit wider die Angriffe der «allgemeinen muſikaliſchen Zeitung» in Schutz zu nehmen, ſo würde ich mich ſchon der Sache wegen darüber freuen.

Dieſe Inſchutznahme lieſse ſich z. B. recht wirkſam durch den Nachweis führen, daſs die Verfaſſer der Clavierbegleitungen und Orgelſtimmen, welche die «deutſche Händelgeſellſchaft» bringt, ebenfalls nichts weiter thun, als Händel durch «Bearbeitungen» zu «überpinſeln» — jene Rechtfertigung aber könnte vielleicht am zweckmäſsigſten erzielt werden mittelſt einer ſorgfältigen Prüfung des Tonſatzes, deſſen ſie ſich durchſchnittlich zu bedienen pflegen.

Erſteres wird mit wenigen Worten geſchehen ſein. «Die deutſche Händelgeſellſchaft» edirt nicht allein die Originale, ſondern auch ein von fremder Hand, offenbar für praktiſche Zwecke beſtimmtes und ausgeführtes Accompagnement, durchgehends für Clavier, theilweiſe für Orgel. Eine ſolche Thätigkeit, die oft genug zu perſönlichen Entſcheidungen zwiſchen dieſer oder jener Ausdrucksform nöthigt, fällt aber mit dem zuſammen, was mit dem Worte «Bearbeitung» — ſofern ſie überhaupt die Vorlagen gewiſſenhaft reſpektirt und ſich nicht grund-

lose Verletzungen derselben zu Schulden kommen lässt — bezeichnet wird. Demnach wäre die natürliche Consequenz aus obigen Behauptungen der Redaktion: jede Ausführung des Accompagnements, wenn sie die Mitwirkung eines Zweiten oder Dritten aus eigenen Mitteln erfordert, ist eine «barbarische Geschmacklosigkeit»; mithin müssen die Clavierbegleitungen und Orgelstimmen der «deutschen Händelgesellschaft» derselben Beurtheilung unterworfen werden: — sie begehen ebenfalls die «barbarische Geschmacklosigkeit», ältere Kunstwerke mit ihren Zuthaten «neu zu überpinseln».

Ueber den zweiten Punkt, über den künstlerischen Werth jener Accompagnementsausführungen, kann ich mich leider auch nur kurz fassen und kaum das Allgemeinste zur Besprechung bringen: wollte ich recht nach Wunsch verfahren und namentlich neben der negativen Kritik noch eine positive üben, so würde mein Brief leicht zu einem Folianten anschwellen.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Herstellung des Accompagnements in erster Linie um einen Tonsatz, der, unter steter Schonung des überlieferten Materials, den Intentionen des Autors, hier also Händel's, nach Form und Inhalt entspricht. Es kann nicht oft und nachdrücklich genug gesagt werden, dass dieser Tonsatz das Original ebenso zu heben und zu schmücken, als er es abzuschwächen und zu verunzieren im Stande ist. Im ersten Falle wird er das nur Angedeutete durch sachgemässe Ergänzungen zu lebensvoller Geltung bringen, im letztern verwischt er sogar die bedeutsamsten Umrisse, weil er sie in Umgebungen versetzt, die mit ihrem Wesen im direkten Widerspruch stehen. Was hier

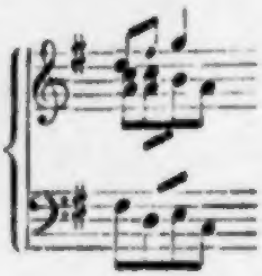
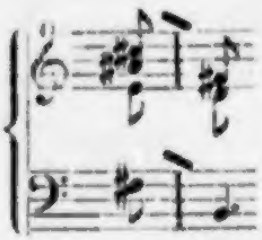
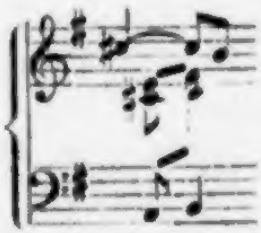
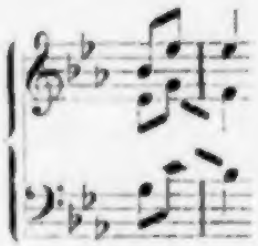
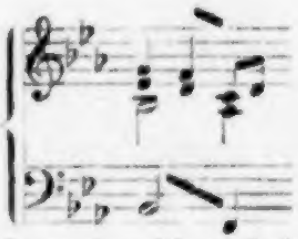
nicht wie aus einem Guſſe klingt, muſs ſo lange Verſuchen unterworfen werden, bis ein derartiges Reſultat wirklich eintritt: die Möglichkeit dazu iſt aber ſtets vorhanden. — Das Material, welches zur Darſtellung der als ſachgemäſs bezeichneten Ergänzungen in Anwendung kommt, ob Orgel, Clavier oder Orcheſter, hat erſt ſecundäre Bedeutung: die Wahl deſſelben mag füglich dem Geſchmacke und der Einſicht des Dirigenten überlaſſen bleiben *).

Prüfen wir alſo dieſes Wichtigſte an den Begleitungsformen, die uns die «deutſche Handelgeſellſchaft» in der 32. ihrer Lieferungen bietet. Dieſelbe enthält einen Theil der italieniſchen Duette und Trios, eignet ſich aber darum für unſer Vorhaben ganz beſonders, weil hier die Singſtimmen nur von einem bezifferten Baſſe unterſtützt ſind, der ein ſelbſtändigeres Accompagnement bedingt, mithin einen volleren Blick in die Werkſtatt der reconſtruirenden Thatigkeit zu werfen erlaubt.

Hoffentlich wird ein Jeder mit mir darin übereinſtimmen, daſs Handel's Stil keine Schulfehler: Quinten, Octaven und wie dergleichen verpönte Dinge ſonſt noch heiſsen mögen, aufgedrängt werden dürfen; nur wenn ſie etwa der Zug der Stimmführung unter mildernden Umſtänden mit ſich bringt, oder höhere Gründe für ſie geltend gemacht werden können, laſſen ſie ſich zur Noth entſchuldigen. Leider kann der Tonſatz jener 32. Lieferung von dem Vorwurfe, dergleichen nicht zu rechtfertigende Schul-

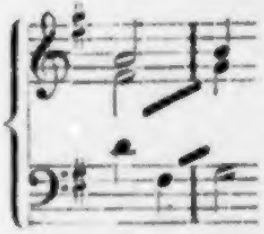
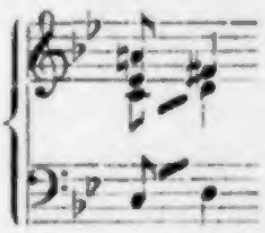
*) Man wird ſehr wohl thun, die Werthverhältniſſe zwiſchen Tonſatz und Ausführungsmaterial unausgeſetzt im Auge zu behalten; eine unbefangene Würdigung beider trägt nur zur Klärung der Anſichten, die bisher über die Behandlung des Accompagnements verbreitet waren, bei. —

fehler in Maſſe gebracht zu haben, ſchwerlich frei geſprochen werden. Sehen wir uns denſelben genauer an, wobei es geſtattet ſein möge, mit Notenbeiſpielen, einer zwar umſtändlichen, dafür aber um ſo anſchaulicheren Beweisfuhrung, vorzugehen.

Seite 10, in der zweiten Hälfte des vierten Taktes zeigt ſich zwiſchen Tenor und Baſs das Quintenpaar:

Seite 47, Zeile 3, Takt 1 und 2, Quinten zwiſchen den beiden äuſseren Stimmen und im Uebergange von einem Takt zum andern:

Seite 49, Zeile 1. Takt 3, Quinten zwiſchen Alt und Baſs:

Seite 53, Zeile 5, Takt 1—2, Quinten zwifchen Mittelftimme und Bafs:

Seite 58, Zeile 4, Takt 5, Quinten zwifchen den beiden aufseren Stimmen:

Seite 61, Zeile 4, Takt 2, der Abwechslung wegen Octaven zwifchen Tenor und Bafs:

Seite 68, Zeile 4, Takt 2, Octaven zwifchen den beiden aufseren Stimmen:

Seite 69, Zeile 4, Takt 2—3, Quinten zwifchen Tenor und Bafs:

Seite 76, Zeile 4, Takt 2—3, Octaven zwifchen Mittelftimme und Bafs:

Seite 92, Zeile 1, Takt 3, Octaven zwifchen Tenor und Bafs:

Diefes Contingent fchwerer Verftöfse gegen den reinen Satz habe ich fluchtig herausgegriffen; mit geringer Mühe liefse es fich verdoppeln und verdreifachen, wenn man noch Jagd auf durchgehende, ungleiche oder verdeckte Quinten und Octaven, die doch ebenfalls ihr Bedenkliches haben, machen wollte. Dennoch lege ich auf dergleichen Vorkommniffe fchon darum kein grofses Gewicht, weil fich ein Jeder durch verftändige Correkturen leicht felbft helfen kann: angefichts der anderen Eigenfchaften des Tonfatzes wird das leider erheblichere Schwierigkeiten haben.

Was läfst ſich denn wohl mit contrapunktiſchen Führungen — ich citire nur einige Beiſpiele — wie ſie Seite 8, Zeile 3 und 4, oder Seite 37, Zeile 2, 3 und 4 anzutreffen ſind, beginnen? Nicht durch inneres Leben entwickelt ſich hier der Clavier-Tonſatz, ſondern folgt höchſtens einer mechaniſchen Ordnung des Rhythmus. Darum ſtehen auch die Töne ſo müde und gleichgültig nebeneinander — es fehlt eben der ſchwungvolle Impuls, welcher wie mit fataliſtiſcher Nothwendigkeit einem beſtimmten Ziele zutreibt. Dieſe drängende Gewalt, die, wie wir ſpäter ſehen werden, auf der Gegenſeitigkeit melodiſcher, harmoniſcher und rhythmiſcher Elemente beruht, iſt einer der bedeutſamſten Züge des polyphonen Stils — auch in der Ausführung des Accompagnements wird ſie eine hervorragende Rolle ſpielen müſſen.

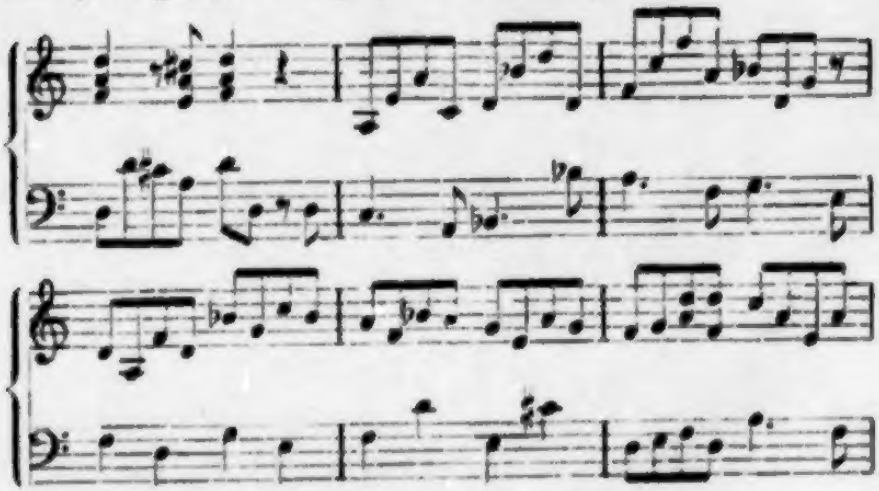
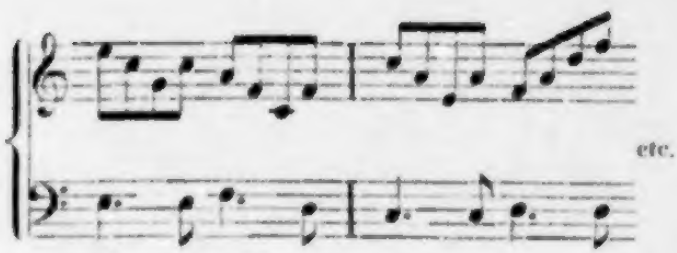
Und, um es nicht mit Stillſchweigen zu übergehen, wie ſeltſam contraſtiren dergleichen nichtsſagende Gänge mit den prachtvollen Formen der Händel'ſchen Originalſtimmen! Hier ſtrömt es von ſprudelnder Lebenskraft über — dort herrſcht genau das Gegentheil davon.

Was ſoll man ferner zu der Haltloſigkeit der Stimmführung ſagen, von der jede Seite, jede Zeile, ja jeder Takt beredtes Zeugniſs ablegen? Wird auch die Ausführung des Accompagnements nicht gar zu peinlichen Forderungen zu unterwerfen ſein, ſo müſſen doch wenigſtens überall Spuren von den Geſetzen, nach denen ſich reale Stimmen in künſtleriſcher Freiheit unter einander bewegen, ſichtbar werden: die Begleitung der Kammerduette weiſt ſie faſt nirgends auf. Bald reproducirt der Klavierſatz die Singſtimmen ohne jede Zuthat — kurz darauf dämpft er deren flüſſige Beweglichkeit durch todte

Klänge wieder ab; in dieſem Takte geht es zweiſtimmig her, im nächſten dreiſtimmig, dann plötzlich vier- oder gar fünfſtimmig. Seite 76, Zeile 1, Takt 3, ſchreitet die Mittelſtimme ſogar unter den Continuo! Vergebens ſucht man nach Gründen, welche dergleichen Erſcheinungen veranlaſſen konnten: es herrſcht eben die reine Willkür im Auftreten und Verſchwinden der verſchiedenen Partien.

Aufserdem ſcheint man auch der Thatſache, daſs die Tonqualität des Klaviers eine beſtimmte Abrundung und Geſchloſſenheit der Harmonie verlange, wenig Berückſichtigung geſchenkt zu haben: unaufhörlich wird Auge und Ohr durch verſtümmelte Accordformen gemartert, die doch nur eine ſpröde Ergänzung in den Singſtimmen finden können.

Weiter begegnen wir auf Schritt und Tritt, namentlich in der erſten Hälfte der Lieferung, einem Klaviersatze, der den Fingern geradezu vorſündfluthliche Aufgaben zumuthet. So hat der Spieler Seite 42, Zeile 3 und 4, folgendes Tongeſpenſt vorzutragen:

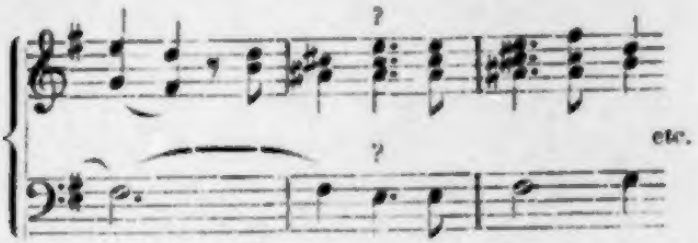


Das Hinzutreten der rollenden Singſtimme wird nur geeignet ſein, die Fadenſcheinigkeit der eben mitgetheilten Stelle noch anſchaulicher zu machen.

Das Gegenſtück dazu liefert aber die 36. Seite, wo ſich der Klavierſatz in knäuelartiger Verwachſenheit ununterbrochen hinſchleppt.

Ferner durfte die Bemerkung, ſo trivial ſie auch klingen mag, hier nicht ganz überflüſſig ſein, daſs ſich ein gutes Muſikſtück in Bezug auf Wohllaut ſtets befriedigend entwickeln muſs. Der Mangel an letzterem iſt es aber vornehmlich, wodurch die Ausführung des Accompagnements der Kammerduette glänzt. Unmotivirtes Abſpringen des Leittons — ſogar in der Oberſtimme — ſtechende Verdopplungen alterirter und ſtrebender Töne, unſchöne Accordlagen und was dergleichen verletzende Züge mehr ſind, drängen ſich allenthalben, am auffalligſten wieder in der erſten Halfte der Lieferung, zu Tage. Mag es immerhin einige Klavierſtücke Bach's und Händel's geben, in welchen nicht viel Rückſicht auf äuſsere Klangſchönheit genommen iſt, ſo ſind doch dafür andere Werke von beiden Meiſtern vorhanden — und glücklicherweiſe bilden ſie die groſse Mehrzahl — welche nach der Seite hin Nichts zu wünſchen übrig laſſen. Dieſe hat man ſich bei Herſtellung einer Klavierbegleitung zum Muſter zu nehmen, nicht aber jene. An welche Vorbilder ſich das

Accompagnement der italieniſchen Duette durchſchnittlich lehnt, mag nur ein Beiſpiel zeigen. Seite 12, Zeile 2, Takt 2, 3 und 4, leſen wir:




Es wird nun keinen Augenblick befremden, wenn derartigen Erſcheinungen gegenüber von einer lebensvollen Betheiligung des Accompagnements an dem Inhalte der Originale, der in den feinſten Färbungen überall durchſchimmert, kaum die Rede ſein kann. Ein ſolcher Tonſatz ſtellt auch die vollendetſten Leiſtungen der Sänger in ein bedenkliches Licht und trägt aufserdem ſehr dazu bei, jene maſſiven, ein gebildetes Ohr zur Verzweiflung bringenden Anſichten über Ausdruck und Vortrag älterer Compoſitionen, zu verewigen.

Endlich iſt noch zu bedauern, daſs die 32. Lieferung der »deutſchen Händelgeſellſchaft« keine Generalbaſsſchrift zu den Duetten gebracht hat. Zwei mir zur Verfügung ſtehende alte Handſchriften, für deren Echtheit ich allerdings nicht bürgen kann, zeigen einen ſorgfältig und reich bezifferten Baſs. Sollte das Handexemplar, von dem in dem Vorwort der Lieferung wiederholt die Rede iſt, keine Signaturen enthalten? Im Bejahungsfalle wäre es geradezu unverantwortlich, ein ſo werthvolles Material ohne weitere Angabe der Gründe den Kammerduetten entzogen zu haben, da es allein eine gewiſſen-

hafte Controle des Satzes ermöglicht und überdiefs den Werken Händel's zugehört. —

Weit bin ich nun von der Annahme entfernt, dafs die, welche fich mit der Ausführung des Accompagnements der italienifchen Duette und Trios befafsten, nicht im Stande gewefen wären, einen wohlthuenderen Tonfatz zu fchreiben. Wurde ein folcher nicht geliefert, fo wird man wohl fchwerlich fehlgreifen, wenn theils die Grundfatze, welche die Redaktion der »allgemeinen mufikalifchen Zeitung« gelegentlich über das A B C der Accompagnementskunft verlauten liefs, theils gewiffe Anfichten über die Kunftmaximen vergangener Zeiten verantwortlich gemacht werden. Meinen Ueberzeugungen in Betreff diefer wichtigen Angelegenheit wurde bereits in der Vorbemerkung zu den von mir herausgegebenen Händel'fchen Opernarien Ausdruck gegeben; da fie bisher zwar todtgefchwiegen, nicht aber widerlegt worden find, werden Sie es mit mir ganz zweckmäffig finden, fie hier wiederholt zu fehen. Es heifst dort: »Schliefslich kann es doch nur darauf ankommen, eine einmal gegebene Aufgabe kunftlerifch, das heifst mit kunftlerifchem Formenfinn, mit kunftlerifcher Einheit, wo möglich mit kunftlerifchem Erfolge, alfo durch Herftellung eines einheitlichen, organifch entwickelten Ganzen zu löfen. Nur fo können, wie auch Kritiker und Hiftoriker über die berührten Fragen denken mögen, jene vergeffenen Werke wieder in ihr Recht eingefetzt werden. Diejenigen, die gegen folches Unterfangen Bach's und Händel's Geifter aufrufen, haben ihnen die Lippen zu löfen nicht vermocht und ihnen nur die eigene Weisheit in den Mund legen können.«

Man wird nun vielleicht den Einwand erheben: »die

32. Lieferung repräſentirt ja nur einen kleinen Theil des groſsen Unternehmens der «deutſchen Händelgeſellſchaft» — die Ausführung des Accompagnements jenes Bandes mag, wir geſtehen es ſchon zu, ihre Schwächen haben; dafür bleibt uns noch eine lange Reihe anderer Lieferungen, deren Klavierbegleitungen doch hoffentlich mehr künſtleriſchen Werth beanſpruchen können.»

Da es gegenwärtig nicht in meiner Abſicht liegt, eingehendere Unterſuchungen über dieſen Punkt anzuſtellen, ſo halte ich mein Urtheil zurück. Die auſserordentlichen Verdienſte, welche ſich die Hauptredaktion der erwähnten Geſellſchaft, der anzugehören ich mir zur groſsen Ehre anrechne, ſonſt noch um Händel und die correkte Herſtellung ſeiner unſterblichen Werke erworben hat, ſind ſo über allem Zweifel, daſs ſie gar nicht hoch genug in Anſchlag gebracht werden können. Dieſe Ueberzeugung darf mich jedoch nicht abhalten, wider Principien aufzutreten, die nicht die Ausgabe ſelbſt, ſondern nur deren Accidenz betreffen und mir geeignet ſcheinen, den ungetrübten Genuſs an des Meiſters Schöpfungen in Frage zu ſtellen.

Die Redaktion der «allgemeinen muſikaliſchen Zeitung», ſtatt die gelegentlichen Bearbeitungen Anderer, die doch auch nur auf Verbreitung Händel'ſcher Kunſt gerichtet ſind, bei jeder Veranlaſſung zu verunglimpfen, hätte aber beſſer gethan, energiſch auf die Tilgung offenbarer Mängel der Klavierbegleitungen einer monumentalen Ausgabe, die ja ſtets den höchſten Anforderungen nach allen Seiten hin zu entſprechen hat, hinzuwirken.

Uebrigens iſt das grollende Eifern wider «leidige Bearbeitungen» auch darum ungerecht, weil ihrer Ver-

mittlung es hauptfachlich zu danken iſt, dafs ſich eine Anzahl Handel'ſcher Oratorien in Deutſchland einbürgerten: ich erinnere dabei nur an den Meſſias. Selbſt Moſel's Arbeiten, ſo wenig ich deren Rückſichtsloſigkeiten in Schutz nehmen mag, haben, man ſträube ſich dagegen wie man wolle, darauf nur ſegensreich hingewirkt. Dafs die unbearbeitet gebliebenen Oratorien Händel's — ich führe nur die Meiſterwerke: Herakles, Semele, Suſanna und Theodora an — bisher ſo ziemlich ignorirt worden ſind, iſt leider eine Thatſache, die gar nicht in Abrede geſtellt werden kann. Das Gegentheil davon möchte aber wahrſcheinlich nicht früher eintreten, als Bearbeitungen im Geiſte Mozart's und Mendelsſohn's zur Benutzung vorliegen. Sollte ich mich hierin getäuſcht haben, ſo wird mir ein Widerruf gewifs nicht ſchwer auf's Herz fallen. —

Nach dieſen Abſchweifungen, die jedoch im Intereſſe der Sache nicht zu vermeiden waren, kehre ich zu meinen eigenen Angelegenheiten zurück.

Das vornehm ablehnende Verhalten der Kunſtgenoſſen, der kleinliche Widerſpruch der Tageskritik, endlich die aufreizenden Verdächtigungen der Hiſtoriker — Alles dies trug dazu bei, dafs in kurzer Zeit mancherlei ſchielende Urtheile über meine Arbeiten in Umlauf kamen, die mich dem Publikum entfremden und damit der kaum begonnenen Thätigkeit ſtörend in den Weg treten mufsten.

Da ſpielte mir ein glücklicher Zufall die bereits erwähnten Handel'ſchen Opernarien in die Hände, die meiner Lieblingsbeſchäftigung neuen Aufſchwung gaben. Sie fanden in einem alten engliſchen Sammelwerke: »Apollo's Feaſt«, das die Partituren einiger 400 Nummern derſelben enthielt. Mit geringen Erwartungen — Händel's Opern

waren ja fehr übel beleumundet — warf ich einen Blick auf die vergilbten Blatter, prallte aber wie geblendet zurück, als ich mich plötzlich einer lyrifch-dramatifchen Mufik gegenüber befand, nach der ich mich fchon feit Jahren vergebens gefehnt hatte. Hier zeigten fich nicht einmal Spuren von jenen Aeufserlichkeiten, die mit einer energifch fortfchreitenden Action unzertrennlich verbunden zu fein fcheinen, vielmehr war der Schwerpunkt in die pfychologifche Charakteriftik der auf die Bühne geftellten Perfönlichkeiten verlegt. Unter folchen Umftänden konnte aber die Mufik ihre ganze Macht ungehemmt entfalten und fie trug denn auch redlich das Ihrige dazu bei, jenen innerlichen Proceffen einen kaum geahnten Ausdruck zu geben. Trotz der unfcheinbaren Formen, in denen fich die meiften Arien darftellten, pulfirte in jeder Note reiches, individuelles Leben, das nur darauf zu warten fchien, fich mittelft einer angemeffenen Ausführung zu noch vollerer Plaftik zu erheben.

Ohne einen Augenblick zu zaudern, befand ich mich wieder in Thatigkeit, die fich zunachft auf die Herftellung eines Tonfatzes für Klavier richtete, der fpater, wenn fich überhaupt ein Bedürfnifs dazu herausftellte, ohne Schwierigkeiten für Orchefter ausgearbeitet werden könnte.

So wurden denn in rafcher Folge je 12 Sopran- und Altarien fertig, denen fich weiter 12 Duette anfchloffen — wie Sie wiffen, find diefe drei Sammlungen bereits im Druck erfchienen.

Ueber die mufikalifche Bedeutung derfelben kann ich mich hier nicht verbreiten, weil dies ganz aufserhalb der Aufgabe liegen wurde, die ich mir geftellt habe — es genüge die Bemerkung, dafs es fich auch bei ihnen um

Handel's hohe Kunft handelt. Diefe weifs aber ftets in das Centrum der Dinge zu dringen: darum giebt fie im Befondern zugleich das Allgemeine, im Individuellen das Generelle — auf Leiftungen folcher Art ruht aber die Weihe der Poefie, in ihnen gewinnt die hehre Göttin gleichfam körperliche Geftalt.

* * *

Obfchon mein Brief an diefer Stelle eigentlich fchliefsen follte, da er den Verlauf meiner Bemühungen um Bach'fche und Handel'fche Werke bis auf die Gegenwart herabgeführt hat, erlaube ich mir demohngeachtet noch einige Notizen, die zunächft das Material betreffen, deffen man fich zur Darftellung jenes aus den Bafsbezifferungen gezogenen Tonfatzes zu bedienen haben wird, dann aber auch vielleicht als Erganzungen zu dem bereits Ausgeführten betrachtet werden können.

Die Redaktion der »allgemeinen mufikalifchen Zeitung« aufsert fich hinfichtlich jenes Materials (Jahrg. 4, Nr. 23, S. 183) folgendermafsen: »Jene »luckenhaften Stellen« find durch Klavier und Orgel, und im Händel'fchen Geifte nur durch Klavier und Orgel auszufüllen; alle Verfuche mit Surrogat-Inftrumenten*) (und Niemand hat derartige Verfuche öfter und unbefangener angeftellt, als der Herausgeber) haben

*) In der „allgemeinen mufikalifchen Zeitung" wird häufig Klage geführt, dafs eine Verftarkung der Inftrumentation nur dazu dienen könne, Handel's Originalitat zu erdrücken und zu verdunkeln. Gefetztenfalls, man brächte bei einer Aufführung des „Salomo" oder des Dettinger „Te deum" die von der „deutfchen Handelgefellfchaft" gelieferten Orgelftimmen in Anwendung, was würde da wohl von jenem überhaupt noch zu hören fein?

Nichts gelehrt, als dafs keine andere befriedigende Löfung hier möglich ift.»

Mit einer folchen Behauptung wird nun gar Nichts bewiefen, wohl aber ift fie ganz geeignet, die Anfichten in Betreff diefer Frage noch mehr zu verwirren, als fie es fchon ohnehin find. In Halle habe ich ebenfalls häufige und unbefangene Verfuche angeftellt, um über das zweckmäfsigfte Accompagnementsmaterial ins Klare zu kommen. Nach meinem Dafurhalten wirkten die Formen am meiften befriedigend, welche ich oben bei Gelegenheit der Einrichtung meiner Partituren befprochen habe. Diefe Ueberzeugung dränge ich jedoch Keinem auf und werde mich fehr hüten, ihr eine abfolute Geltung beizumeffen. Sollte fich nun gar der doch nicht unmögliche Fall beftätigen, dafs man bei jenen «öfteren und unbefangenen Verfuchen» dem Orchefter einen ähnlichen Tonfatz, wie er in den Klavierbegleitungen der «deutfchen Händelgefellfchaft» durchfchnittlich angetroffen wird, aufgebürdet habe, fo müffen allerdings merkwürdige Klangeffekte zu Gehör gekommen fein: einen derartigen Stil vertufcht wohl das farblofe Klavier, nicht aber ein auf Selbftftändigkeit Anfpruch machender Inftrumentalchor. Wenn letzterer nicht für polyphone Formen herangezogen wird, wirkt er nur als Farbentopf, der freilich Bach's und Händel's inhaltsvoller Mufik gegenüber übel genug angebracht wäre.

Dergleichen Erwägungen führen aber wie von felbft dazu, die alte Frage hier aufzuwerfen: wann find Töne von Inhalt erfullt, wann find fie es nicht? Gern geftehe ich ein, mich einer Löfung derfelben nicht gewachfen zu fühlen, kann es aber doch nicht unterlaffen, einige cha-

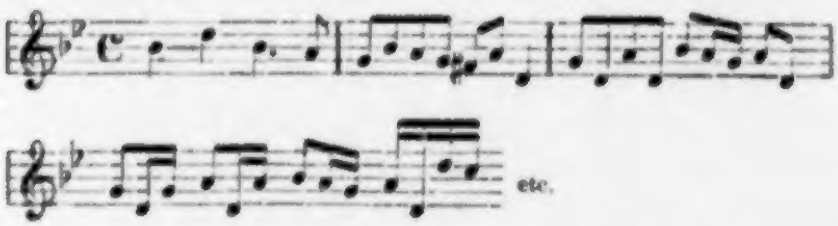
rakteriſtiſche Merkmale, die im Durchſchnitt an ſtreng geführten Stimmen beobachtet werden können, einzuſchalten: vielleicht trägt es dazu bei, etwas Licht über jenes dunkle Problem zu verbreiten. Ueberdieſs fordert die muſikaliſche Produktion der gegenwartigen Epoche dazu heraus, die Aufmerkſamkeit wieder auf Erſcheinungen hinzulenken, deren Werth ebenſowenig zu beſtreiten iſt, als ſie mehr und mehr in Vergeſſenheit zu gerathen drohen.

Jede gut geführte Stimme wird ſich durch beſondere melodiſche, harmoniſche und rhythmiſche Eigenſchaften auszuzeichnen haben. Durch melodiſche, ſofern ſich ihre Intervallfortſchritte als natürlich und wohlthuend darſtellen; durch harmoniſche, ſofern dieſe Intervallfortſchritte die zu Grunde liegenden Accordfolgen nicht allein andeuten, ſondern in faſslicher Entwickelung beſtimmt ausführen, endlich durch rhythmiſche, ſofern ſich die Bewegung jener melodiſch-harmoniſchen Formen in charaktervoller, wo möglich ſymmetriſcher Gliederung vollzieht. Sehr deutlich laſſen ſich dergleichen Grundzüge an den ſogenannten Hauptſtimmen, alſo an Fugenthemen, oder an den Motiven gröſserer Tonſatze — ich habe dabei Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sinfonieen, Quartette u. ſ. w. zunächſt im Auge — wahrnehmen. Letztere Tonwerke ſtehen unſerer Zeit näher und qualificiren ſich daher beſonders für die beabſichtigten Unterſuchungen. Prüfen wir jene Eigenſchaften an dem erſten beſten Hauptmotive, z. B. an dieſem Thema der zweiten Beethoven'ſchen Sinfonie:

Wem leuchten nicht fofort die Vorzüge dieſes Stoffes nach jenen drei Seiten hin ein? Als Melodie feſſelt er durch natürliche und wohlthuende Führung der Intervallfortſchritte, deren Plaſtik ſich alsbald unwiderſtehlich einprägt; als auseinandergelegte Harmonie ſtellt er den Dreiklang der Tonika dar; als Rhythmus endlich läſst er an charaktervoller, ſymmetriſcher Gliederung gar Nichts zu wünſchen übrig. Demnach vereinigt er in ſich die Quinteſſenz ſämmtlicher Elemente, durch welche ſich die Muſik zum verſtändlichen Ausdruck erhebt und wirkt defshalb auch ohne weitere Zuthat vollkommen befriedigend. Weſentlich wird aber ſeine Bedeutung noch dadurch geſteigert, daſs er den gröſsten Einfluſs auf die melodiſche, harmoniſche und rhythmiſche Entwickelung des Tonſtücks, dem er zu Grunde gelegt wurde, ausübt. Wie die Skizzenbücher beweiſen, hat Beethoven dies Motiv erſt nach und nach zu einer ſolchen Prägnanz herausgearbeitet: er war ſich völlig darüber klar, was es mit der Motivbildung in Bezug auf jene drei Eigenſchaften für eine Bewandtniſs habe. —

Ganz ähnliche Erſcheinungen können auch an den meiſten Grundthemen der Haydn'ſchen und Mozart'ſchen Inſtrumentalwerke wahrgenommen und nachgewieſen werden.

Was ſoeben über dergleichen charakteriſtiſche Eigenſchaften der «Grundmotive» bemerkt wurde, trifft vielleicht in noch höherem Grade bei jedem guten Fugenthema zu: Bach's Orgelfugen und die Fugen des wohltemperirten Klaviers bieten eine Fülle muſtergültiger Beiſpiele. Nur

eins derſelben, das ſchöne Thema einer Orgelfuge in Gmoll, ſchreibe ich hier nieder und überlaſſe Jedem, dasſelbe hinſichtlich der oben bezeichneten Punkte näher zu unterſuchen:

Verſteht es ſich nun auch von ſelbſt, daſs man vornehmlich die Hauptſtimmen mit allem Glanze melodiſcher, harmoniſcher und rhythmiſcher Vorzüge auszuſtatten ſuchte, ſo wurden doch, im ſtrengen Stil wenigſtens, die Nebenſtimmen ebenfalls dieſen Geſetzen gemäſs durchgebildet. Abgeſehen von dem geſteigerten Ausdruck, den das kunſtreiche Zuſammenwirken ſo beſchaffener Stimmindividualitäten dem Tonſtücke verlieh, war dies noch aus techniſchen Gründen geboten: wie bekannt, ſpielt die Verſetzung der Stimmen in der polyphonen Schreibart eine ſehr wichtige Rolle — was alſo unter Umſtänden die diſtinguirteſte Stellung einzunehmen berufen iſt, muſs nach allen Seiten höheren Anſprüchen zu genügen wiſſen.

Dabei darf freilich nicht verſchwiegen werden, daſs auch die gröſste Gewiſſenhaftigkeit in Erfüllung dieſer Vorſchriften allein nicht ausreicht, kunſtleriſchen Erfolg zu erzielen: manches Tonſtück ſieht recht gut aus, klingt aber dennoch herzlich ſchlecht. Iſt nicht das Einzelne wie das Ganze von geiſterfülltem Leben getragen, ſo dürfte die Vollendung der Form eher verſtimmend als wohlthuend berühren. Worin nun der Kern dieſes geiſt-

erfüllten Lebens beſtehe, gehört zu den geheimnifsvollen Fragen, die ſich, wie alle letzten Gründe, jeder Unterſuchung entziehen — dergleichen kann eben nur gefühlt, nie begriffen werden. —

Niemand wird einen Augenblick darüber zweifelhaft ſein, dafs die Mehrzahl der Bach'ſchen und Händel'ſchen Compoſitionen auf einer Technik wie die, deren äufsere Signatur ich zu ſchildern verſuchte, baſirt iſt. Dieſelbe waltet aber nicht allein in den von ihnen wirklich ausgeführten Tonſtücken, ſondern erſtreckt ſich ebenſo über die Stellen, welche dem Accompagnement überlaſſen blieben. Eine derartige Behandlung verlangt zunächſt die Einheit des Stils, deſſen reizbare Empfindlichkeit ſtörende Unterbrechungen am allerwenigſten verträgt — aufserdem die ganze Anlage der Skizzen. Alles entfaltet ſich hier in Intervallfortſchritten, die von melodiſchen und harmoniſchen Elementen förmlich überſtrömen — ſchon aus dieſem Grunde iſt eine ſtete Rückſichtnahme auf Principien, die vom Weſen der Polyphonie nun einmal nicht zu trennen ſind, unerlafslich.

Daraus erklärt ſich denn auch, wie der Hinzutritt homophoner Bildungen jene Ausdrucksformen nur unangemeſſen durchkreuzen kann und höchſtens ausnahmsweiſe am rechten Orte ſein wird.

Wer mit der Technik der ſtrengen Schreibart einigermafsen vertraut iſt, erkennt ſchon aus der Führung des Grundbaſſes, von welcher Beſchaffenheit die ergänzenden Zuthaten etwa ſein müſſen: durchſchnittlich werden ſich dieſe Anzeigen ſelten als trügeriſch erweiſen.

So viel ſteht jedoch feſt, dafs man mit der blofsen Kenntnifs der Regeln des Generalbaſſes, wie ſie nament-

lich von den Compendien der neueren Harmonielehren im Orakelton der Welt verkündet werden, bei der Ausführung des Accompagnements älterer Tonwerke ſchwerlich durchkommen wird. Hier hat man ſich den Gebräuchen, die zu ihrer Entſtehungszeit an der Tagesordnung waren, möglichſt anzuſchliefsen, um zu erfreulicheren Reſultaten gelangen zu können. Dieſen Gebräuchen gemäfs erblickte man damals in den Accorden weniger ſtreng von einander geſchiedene, auf ſich ſelbſt bezogene Körper, die nach beſtimmten Vorſchriften gegenſeitig in Verbindung gebracht worden waren — man faſste ſie vielmehr als freies Produkt einer kunſtreichen Stimmbewegung auf: indem die melodiſch geführten Contrapunkte ſich momentan berührten, erzeugten ſie harmoniſche Reihen, deren ſchwebende Schönheit einen unausſprechlichen Zauber ausubte.

Freilich iſt die Behandlung einer ſolchen Setzart mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpft; wer ſich dieſen nicht gewachſen fühlt, wird die alten Kunſtwerke am meiſten ehren, wenn er ſie mit ſeinen Bearbeitungen unbehelligt lafst. So wurde z. B. meine Feder ſehr vielen Compoſitionen Bach's gegenüber ſchon längſt zur Ruhe verwieſen. —

Mozart und Mendelsſohn *) erkannten nun klar genug, welcher Stil bei der Ausführung des Accompagnements hauptſachlich in Anwendung zu bringen ſei**; ihrem

*) Auf die Orgelſtimme zu „Israel in Aegypten“ beziehe ich mich hier nicht, wohl aber auf Mendelsſohn's Bearbeitung dieſes Oratoriums fur Orcheſter.

**) Wem fiele hier nicht Mozart's herrliche Bearbeitung der Baſsarie aus dem Meſſias „Das Volk, ſo im Dunkeln wandelt“, ein? Um

Vorgange wird man unbedingt folgen dürfen, nicht darum, weil fie fur uns Autoritaten fein mufsten, fondern weil die Erfahrung lehrt, wie tief fie diefen Dingen auf den Grund fchauten. Namentlich verlangen Bach's fo wunderbar gezeichnete Skizzen faft immer eine polyphone Führung der Stimmen, die feinem aufserordentlichen Combinationsvermögen ein naturliches Bedürfnifs gewefen zu fein fcheint; aber auch Händel's plaftifchere Formen bedingen fie, obfchon mit den ihrem Wefen angemeffenen Befchränkungen.

Sollen jedoch dergleichen Arbeiten einige Ausficht auf Erfolg haben, ift es durchaus nothwendig, dafs die reconftruirende Thatigkeit auf einer wirklich produktiven Kraft, wäre fie auch noch fo eng begränzt, ruhe; aufserdem mufs fie dem Geifte, der in den Vorlagen herrfcht, gewiffermafsen verwandt fein, weil fonft eine bedenkliche Zwiefpältigkeit des Stils kaum ausbleiben kann. Unter der Vorausfetzung folcher Qualitäten wird aber die Bearbeitung ftets eine beftimmte Phyfiognomie, das nothwendige Ergebnifs jeder individuellen Auffaffung, annehmen. Je nachdem diefe ausfällt, hat jene, die Bearbeitung, ihre gute Berechtigung, oder ift als eine hinfällige zu bezeichnen. Das fogenannte hiftorifche Reproduciren dürfte fich in der Kunft nur als ein leeres Hirngefpinnft erweifen, dem eben das Befte fehlt: Fleifch und Blut.

fich den Werth einer Bearbeitung zum deutlichen Bewufstfein zu bringen, dürfte es gerathen fein, auf dergleichen Leiftungen gelegentlich hinzuweifen, felbft auf die Gefahr hin, fich nicht in Uebereinftimmung mit der Meinung des berühmten Verfaffers von: „über Reinheit der Tonkunft" zu befinden.

In der Mehrzahl der mir bekannt gewordenen Bearbeitungen — von den Mozart'fchen und Mendelsfohn'fchen ift hier naturlich nicht die Rede — vermifst man nun eine Begabung in jenem Sinne recht fehr: darum find fie denn auch meift trocken und nüchtern; die Verfaffer fcheinen fich uberhaupt wenig Sorge zu machen, ob ihre Zuthaten den Stimmungen der Vorlagen congruent find oder nicht. Ueberall ftieht die Ausfüllung der Lücken unvortheilhaft von dem übrigen Satze ab: während diefer in bluhendem Leben ftrahlt, bietet jene nur eine mechanifche Anhäufung von Accorden, die in theilnahmlofer Tragheit neben einander ftehen und weder mit der Singftimme noch mit dem Baffe in gefchmeidige Verbindung zu bringen find. Mögen auch die Bearbeiter vom beften guten Willen befeelt gewefen fein, durch ihre Ausfuhrungen den Originalen zu dienen — der gute Wille, felbft wenn er von den idealften Anfchauungen getragen wäre, kann nun und nimmermehr für Leiftungen ausreichen, wie fie hier verlangt werden müffen.

Bedenkt man endlich, dafs Bach und Händel ftets als Tondichter, und zwar im eminenteften Sinne des Wortes, aufzufaffen find, fo vermehren fich damit die Schwierigkeiten einer Bearbeitung jedenfalls in hohem Grade. Ihren Werken wird nur gerecht werden, wer ihnen mit der beftimmten Vorausfetzung nahet, dafs fie in allen Theilen von der geheimnifsvollen Macht eines poetifchen Tonlebens durchdrungen find. Beide Meifter unter anderen Gefichtspunkten begreifen zu wollen, würde ficher zu der Gefahr fuhren, fich mehr und mehr von ihren wirklichen Abfichten zu entfernen.

* * *

Dieſe weit ausgeſponnenen Mittheilungen könnten nun bei Ihnen leicht den Verdacht erwecken, als hege ich im Stillen den vermeſſenen Glauben, der Mann zu ſein, deſſen Leiſtungen den obengeſtellten Forderungen auf das Beſte entſprächen und daſs nur in ihnen wahres Heil zu finden ſei. Damit würden Sie mir aber entſchieden Unrecht thuen. Stärker und beſtimmter kann das Gefuhl der eigenen Unzulänglichkeit ſo ſchwierigen Aufgaben gegenüber kaum an Jemand herangetreten ſein, als es bei mir oft genug der Fall war. Die vielen Irrthümer — freilich muſste ich ſie meiſt ſelbſt an mir aufdecken, ohne dabei von der Kritik unſerer Fachblätter irgendwie unterſtützt zu werden — konnten ebenfalls nur dazu beitragen, jenes Gefuhl weſentlich zu erhöhen. So hatte ich mich bei früheren Bearbeitungen für Klavier, wenn ich mir durchaus nicht zu rathen und zu helfen wuſste, durch leichte Abänderungen an den Originalen verſündigt — ſpäter, als das Orcheſter mit herangezogen wurde, fand ich keine Veranlaſſung mehr, bei dieſen fatalen Auskunftsmitteln einer mangelhaften Einſicht zu beharren. Es koſtet mir nicht die geringſte Ueberwindung, dies hier in aller Freimuthigkeit zu bekennen, auch hoffe ich immer in der Lage zu ſein, reiferen Erfahrungen dadurch die Ehre zu geben, daſs ich ihnen das Recht einer nachſichtsloſen Kritik, am allermeiſten den eigenen Handlungen gegenuber, einräume: nur auf dieſe Weiſe kann ja der Menſch im ertraglichen Gleichgewicht mit ſich ſelbſt bleiben. — Daſs ich der Mangel aber allmählich inne wurde und ſie mit der Zeit vermeiden lernte, gab mir

ſtets von Neuem den Muth, in meinen Arbeiten unbeirrt fortzufahren — jede Correktur, die ich an mir ſelbſt vollzog, verſprach ja den Werken zu Gute zu kommen, für welche mir kein Opfer groſs und ſchwer genug zu ſein dünkte.

Einer ähnlichen Stimmung gab ich bereits in der Vorbemerkung der von mir bearbeiteten Bach'ſchen Matthäuspaſſion Ausdruck; erlauben Sie, mit den dort gebrauchten Worten dieſen Brief ſchlieſsen zu dürfen:

»Sonſt bin ich weit entfernt zu glauben, allen Anſprüchen, die von ganz verſchiedenen Standpunkten aus erhoben werden, gleichmäſsig entſprochen zu haben, hoffe aber die gebotene Löſung des gegebenen Problems nicht unweſentlich durch meine Arbeit gefördert zu ſehen. In dieſem Sinne werde ich ſtets bereit ſein, ähnlichen Verſuchen, denen es gelingt, dem erſtrebten Ziele noch näher zu kommen, meine freudige Zuſtimmung nicht zu verſagen, und jeder Kritik, die ſich in ſolch poſitiver Weiſe zu bethätigen weiſs, mich willig unterzuordnen.«

Halle a S. d. 1. Juli 1871.

**Robert Franz.**

# Johann Sebastian Bach's Vocalwerke

in Bearbeitungen von **Robert Franz**

im Verlage von

**F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.**

## ACTUS TRAGICUS.

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit."

**Cantate von Johann Sebastian Bach,**

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen 14 Sgr. Clavier-Auszug 1 Thlr.

Hieraus einzeln im Clavierauszug: Arie: „In deine Hände befehl' ich meinen Geist" für Alt 5 Sgr.

## Ich hatte viel Bekümmerniss.

**Cantate von Joh. Sebastian Bach,**

**bearbeitet von Robert Franz.**

Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen 4 1/3 Thlr. Clavier-Auszug: A. Grosse Ausgabe in 4. 2 Thlr. B. Handausgabe in 8. 15 Sgr. Chorstimmen 1 Thaler.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

1. Arie: „Seufzer, Thränen, Kummer, Noth" für Sopran 5 Sgr.
2. Recitativ und Arie: „Bäche von gesalznen Zähren" für Tenor 6 Sgr.
3. Recitativ und Duett: „Komm, mein Jesu, und erquicke" für Sopran und Bass 20 Sgr.
4. Arie: „Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze" für Tenor 6 Sgr.

## O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.

**Cantate von Johann Sebastian Bach.**

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 1 2/3 Thlr. Orchesterstimmen 3 1/3 Thlr. Clavierauszug A. Grosse Ausgabe in 4. 1 Thlr. B. Handausgabe in 8. 12 1/2 Sgr. Chorstimmen 10 Sgr.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

# Magnificat in Ddur

von

## Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Vollständige Partitur $3^2/_3$ Thlr. Orchesterstimmen $3^2/_3$ Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Chorstimmen $18^1/_2$ Sgr. Clavierauszug: A. Grosse Ausgabe in 4. $2^1/_2$ Thlr. B. Handausgabe in 8. n. 15 Ngr.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Arie: „Et exultavit spiritus meus" für Sopran . . . . . | 5 Sgr. |
| 2. | Arie: „Quia respexit humilitatem" für Sopran . . . . . | 5 Sgr. |
| 3. | Arie: „Quia fecit mihi magna" für Bass . . . . . | 5 Sgr. |
| 4. | Duett: „Et misericordia a progenie" für Alt und Tenor . . | 5 Sgr. |
| 5. | Arie: „Deposuit potentes" für Tenor . . . . . | 6 Sgr. |
| 6. | Arie: „Esurientes implevit bonis" für Alt . . . . . | 5 Sgr. |

# Johann Sebastian Bach's Cantaten

im Clavierauszuge bearbeitet von **Robert Franz.**

*Neue billige Ausgabe.*

| | | |
|---|---|---|
| Nr. 1. | Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist | $1^1/_2$ Thlr. |
| „ 2. | Gott fahret auf mit Jauchzen . . . . | 1 „ |
| „ 3. | Ich hatte viel Bekümmernis . . . . | 2 „ |
| „ 4. | Wer sich selbst erhöhet . . . . . | 1 „ |
| „ 5. | O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe | 1 „ |
| „ 6. | Lobet Gott in seinen Reichen . . . | $1^1/_2$ „ |
| „ 7. | Wer da glaubet und getauft wird . . | 1 „ |
| „ 8. | Ach wie flüchtig, ach wie nichtig . . | 1 „ |
| „ 9. | Freue dich, erlöste Schaar . . . . . | $1^1/_2$ „ |
| „ 10. | Gottes Zeit (Actus tragicus) . . . . | 1 „ |

*(Die Chorstimmen zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.)*

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

In Vorbereitung:

## G. F. Händel's

berühmtes Werk:

# L'ALLEGRO, IL PENSIEROSO

## ed il Moderato

bearbeitet von **Robert Franz.**

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur, Clavierauszug, Orchester- und Singstimmen.

---

# „Wer da glaubet und getauft wird."

Cantate von Joh. Sebastian Bach.

bearbeitet von **Robert Franz.**

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur und Orchesterstimmen.

(Clavierauszug 1 Thlr. Chorstimmen 10 Sgr. sind bereits erschienen.)

---

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

4° Bibl. Saxb. 1264 Waldmann

# Robert Franz

## Gespräche aus zehn Jahren.

---

Veröffentlicht

von

Dr. Wilh. Waldmann.

1514

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1894.

ROBERT FRANZ

8° B. Sondh. 1264

# Robert Franz.

---

Gespräche aus zehn Jahren

veröffentlicht

von

**Dr. Wilhelm Waldmann.**

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1895.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Seinen Freunden

gewidmet.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

# In memoriam.

Zwei Jahre sind nun verflossen, seit Robert Franz von seinen Freunden schied, das Andenken aber an ihn lebt unverwelkt, er ist nicht vergessen. Wie einen innerlichen Schmerz empfand ich's, als ich von seinem frischen Grabeshügel hinwegging — und so ist meine Erinnerung an ihn auch heute Verehrung und Liebe. Eine großangelegte Natur, naiv zuweilen wie ein Kind, mitunter derb und schroff, aber immer bedeutend, — so habe ich ihn gekannt.

Seit mehr als zwanzig Jahren habe ich Franz in seiner schlichten Weise durch die Straßen unserer Stadt gehen sehen, — in der ersten Zeit ihm persönlich fremd, grüßte ich ihn als den großen Liederkomponisten und er dankte freundlich in seiner Art. Im Jahre 1881 lernte ich ihn persönlich kennen in dem Sprechzimmer meines Kollegen Professor Seeligmüller, ich stellte mich ihm vor als Verehrer der

Tonkunſt und im beſonderen ſeiner Lieder, und bald ſtanden wir im wärmſten Gedankenaustauſch. Bei dieſem erſten Begegnen ſchon trat mir Franz' reiches inneres Weſen entgegen, ſodaß es mich drängte, den Inhalt ſeiner Worte feſtzuhalten. Ich traf von dem Tage an mit Franz häufig zuſammen; — bald hatten wir ein Stück Weges gemeinſam, oder Franz beſuchte mich auf einige Stunden, oder ich ging zu ihm, ſobald ich ihm etwas mitzutheilen hatte. So haben wir zeitweiſe viele Stunden verplaudert. Stets führte ich ein Heft bei mir, um meine Antworten mit Bleiſtift niederzuſchreiben; dies war der Weg, um austauſchen zu können, was uns beſchäftigte, — denn Franz war ja ſeit Jahren völlig taub. Zehn Jahre lang haben wir in dieſer Weiſe verkehrt. In den letzten Jahren konnte man wohl eine Abnahme ſeiner bislang bewundernswerthen körperlichen Friſche bemerken, — ſeine Spaziergänge ſchränkten ſich mehr ein, wozu er auch durch die Größenzunahme unſerer Stadt, durch den lebhafteren Menſchen-, Wagen- und Pferdebahnverkehr gezwungen wurde; doch ich bin ihm kaum je begegnet, ohne eine Strecke ihn begleitet zu haben. In dem letzten Sommer 1892 war ich in Unterbrechungen viel von Halle abweſend, ſo ſah ich Franz in dieſer Zeit ſeltener, — nach meiner Rückkehr wollte ich ihn beſuchen, — morgen, — in den

nächsten Tagen, — zu spät, es kam die Trauerbotschaft.

Ich nannte Franz eine großangelegte Natur, aus diesem seinem Charakterzuge entsprang auch sein vertrauendes Sichaussprechen; — wie er's grade fühlte, wie er gestimmt war, so gab er seinem innersten Denken und Empfinden Ausdruck, — und dies sein Vertrauen ist mir heilig. In unseren Unterhaltungen erzählte Franz aus seiner Jugendzeit, er schilderte sein Elternhaus, in ergreifendster Weise berührte er eine Herzensneigung, — mit Ingrimm und Bitterkeit gedachte er der Hemmnisse, die man ihm in seiner Stellung als Organist in den Weg legte, — er beschrieb seine Erkrankung, seine Kämpfe in Bezug auf die Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke. Manches Wort über persönliche Beziehungen und Erlebnisse ist von mir nicht wiedergegeben worden, — in Bezug auf einzelne Äußerungen habe ich ausdrücklich seiner Zustimmung mich versichert, ob ich sie weiter mittheilen dürfe, — so bringe ich im Nachstehenden nur das, was für Franz als für den großen Tonmeister, für den genialen Menschen, für den liebenswerthen Mann charakteristisch ist. Oftmals ist bei ihm um Mittheilungen aus seinem Leben angefragt worden, so erzählte er mehrfach, — er habe geantwortet:

„Bekümmert Euch um meine Lieder, darin steht's, was ich gewesen bin!"

Welcher Mensch hätte nicht Schwächen, — auch Franz ging nicht selten bei seinen Äußerungen über das Ziel hinaus; doch wer ihn kannte, wußte, daß die Heftigkeit eines Ausdrucks stets der Sache und nicht der Person galt.

Ein Hauptzug seines Charakters war sein reines Empfinden, alles Gemeine war ihm fremd. — Bach und Händel waren die Größen, für deren Bewunderung und Verehrung ihm nie ein Wort fehlte, und besonders stand Bach ihm als unerreicht da. Die klassische Reinheit der Musik dieser beiden Heroen ist ihm bis zu seinem Lebensende Vorbild und Ziel geblieben; — alle Musik, die nicht den Stempel dieser Objektivität, dieses reinen Empfindens an sich trug, galt ihm nicht als Kunstwerk und so konnte es kommen, wenn ihm grade eine mißfällige Stelle im Sinne lag, daß er heute einen Komponisten mit heftigen Worten tadelte, den er im Übrigen in seinem Werthe vollauf anerkannte und am nächsten Tage hoch rühmte. So weiß ich's von Schumann, von Mendelssohn und anderen. Es soll damit gesagt sein, daß Franz sehr wohl die Bedeutung eines Komponisten würdigte, — und daß man einzelne seiner Äußerungen nicht als Schmähungen, als ein Aburtheilen auf-

faſſen darf. Gleich in der erſten Unterredung thut er den Ausſpruch: „Meine Kompoſitionen ſind das Wort in Muſik übertragen, — Schubert's Lieder ſind immer er ſelbſt, ſind immer Schubert.“ Jeder Kundige verſteht, wie das gemeint iſt. Wohl hat Schubert Lieder genug, die durchaus charakteriſtiſch komponirt ſind, aber immer iſt bei ihm das Muſikaliſche als ſolches das Hervorragende.*)

Wer Franz kannte, wird ihn in den Aufzeichnungen in ſeiner Eigenart wiederfinden; Franz fühlte lebhaft und ſtark, im Eifer entſproß wohl einmal ſeinen Lippen ein geflügeltes Wort, — ſo ſind einzelne Kraftausdrücke zu beurtheilen, die einer Mißdeutung nicht unterliegen können. Die Wahrheit verlangt, daß in den Geſprächen, dieſer unmittel-

*) Gegenüber ſolchen Worten iſt dem Herausgeber die Befürchtung nahe gelegt, es könnten derartige Äußerungen falſch verſtanden und benutzt werden, um Rob. Franz herabzuſetzen. Ich meine, Robert Franz iſt, was er iſt, — ſein Werth läßt ſich nicht verkleinern. Gewiß, das eine und andere Wort von ihm erſcheint unzutreffend, ſchroff, nochmals aber wiederhole ich, — Robert Franz hatte ſtets bei ſeinen Ausſprüchen *ein Beſtimmtes* im Auge, man darf deßhalb nicht etwas einer augenblicklichen Empfindung Entſprungenes herausgreifen, man ſoll ſich durch *die Geſinnung, die aus dem Ganzen* redet, in ſeinem Urtheil leiten laſſen. Wie der Herausgeber durch Franz' hohe und ſchöne Auffaſſung oftmals erwärmt worden iſt, ſo war es mein Wunſch auch Andere daran Theil haben zu laſſen. Wer wollte einen Stein gegen Franz aufheben, wenn er einmal irrte.

barſten und ureigenſten Ausdrucksform, Franz' Kraftnatur ſich darſtelle, wie ſie war. Kein Menſch empfand reiner als er. — Der Herausgeber vertraut, daß aus dem Buche ein Hauch von der Größe des Mannes den Leſer anweht.

Der Menſch trägt das Gefühl des Idealen, das Streben nach dem Idealen, in ſich. Die Welt, ſein Daſein, Alles, was iſt, iſt ihm ein Räthſel: die Stunden des höchſten Glückes ſelbſt ſind unabwendbar von Schmerz gefolgt, — alles Geſchehende iſt gut und böſe zugleich. Da ſchafft er ſich eine Welt der reinen Freude, die ſchmerzlos iſt, in der alle irdiſche Leidenſchaft zurücktritt, — die ideale Kunſt. So ſchufen Bach und Händel, ſo Mozart und ſo auch unſer Robert Franz.

Oftmals hat Franz mich gebeten und gewarnt: „Halten Sie an der idealen Kunſt feſt, das Princip iſt das allein richtige!“ Ja, dies war ſeine Welt, in der er lebte.

In dem bezeichneten Sinne ſtehen Franz' Lieder für unſere Zeit einzig in ihrer Art da, — jedes ſinnliche Moment iſt von ihnen ausgeſchloſſen, dieſe Forderung ſtellte Franz als Bedingung, damit ein Werk ein Kunſtwerk genannt werden könne, — und ſo galten ihm die muſikaliſchen Schöpfungen ſeit Schumann als nicht die höchſte Stufe erreichend. Wagner's hohe Kraft anerkannte Franz, aber deſſen

Gestaltungen waren ihrem Wesen nach seinem Empfinden gradeaus entgegengesetzt.

Unsere Unterhaltungen betrafen am seltensten Politik, häufiger soziale Zustände, öfters Gegenstände der Litteratur, am meisten Musik. Es wäre schwer zu sagen, welcher politischen Richtung Franz angehörte, jedenfalls stand sein politisches Auffassen der gemäßigt liberalen Partei am nächsten. — In der Litteratur hielt er Goethe sehr hoch, besonders aber Heine, dieser war sein Liebling, und mehrfach fand ich ihn über einem Bande von dessen Werken, oder mit einem der Werke Schopenhauer's beschäftigt, den er gleichfalls sehr hoch stellte — und, wie man später aus seinen Äußerungen sehen wird, nannte er Sealsfield als einen Schriftsteller, der ihn ganz bedeutend beeinflußt habe. Letzteres ist wohl zu verstehen; abgesehen von der Zeichnung der Personen mögen die ergreifenden Naturschilderungen z. B. in dem „Kajütenbuch", mag diese gewaltige Naturmalerei tief auf Franz gewirkt haben, in dessen Liedern Naturbilder und Naturstimmungen fast immer den Hintergrund abgeben.

Robert Franz erschien mir oftmals wie eine Gestalt aus vergangener Zeit. Durch sein schweres Gehörleiden am Verkehre mit anderen Menschen gehindert, kamen viele Beziehungen der Außenwelt allein durch den Sinn des Gesichts, also gleichsam

erſt aus zweiter Hand, ſeinem Erfaſſen entgegen. — und deßhalb vielleicht nicht in ganzer Schärfe und Richtigkeit. Dem entſprach oftmals ſein Urtheil, das der Gegenwart nicht immer ganz gerecht wurde. Franz lebte in ſeiner idealen Welt, er lebte in der Gegenwart, aber nicht überall mit der Gegenwart. Durch den genannten Mangel gehemmt, zog er ſich mehr auf ſich zurück, die heutige Welt wurde ihm entfremdet und er den Menſchen. Viele von denen, die dem ſchlichten Manne auf ſeinen Wegen begegneten, hatten keine Ahnung von der hohen Bedeutung deſſelben. Franz verkehrte mit einigen Familien, die er gelegentlich beſuchte, doch konnte dieſer beſchränkte Umgang an ſich dem Bedürfniſſe ſeines Geiſtes unmöglich genügen; ſo vertiefte er ſich in die ihm befreundete Litteratur und ſein Denken bewegte ſich häufig in der Vergangenheit.

In der Franz gewidmeten Leichenrede hob der durch verwandtſchaftliches Band ihm naheſtehende Redner hervor, daß Franz noch in der letzten Zeit geäußert habe: „Ja, ich bin glücklich geweſen in meinem Leben!“ — Wohl ihm, daß er dieſe Äußerung zu thun vermochte, denn Franz ſprach, wie er's empfand, und er mag durch Entſagung dieſen Eindruck als Reſultat ſeines Lebens gewonnen haben. Der in gleicher Weiſe vom Geſchick hart betroffene

Beethoven ſchrieb einmal in einem Briefe an Wegeler: „Reſignation! Welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige.“ — Franz, gezwungen durch ſein Gehörleiden, ſeine öffentliche Thätigkeit aufzugeben und in der Ausübung ſeines Berufes gehemmt, hat ohne Zweifel manchen ſchweren inneren Kampf durchgekämpft. Es ſind gewiß in reichem Maße Momente in ſein Leben getreten, die in freudigem Sinne auf ihn gewirkt haben, — aber all dies konnte ſeinen Verluſt, ſein geiſtiges Entbehren nicht weglöſchen und eben dieſer Urſache muß man es zugute halten, wenn in Franz' Äußerungen mitunter eine gewiſſe Bitterkeit, eine Härte des Urtheils, ein Verkennen der Wirklichkeit ſich geltend macht. Einſtmals traf ich ihn in der Unterredung mit einem Handwerksmeiſter, der einem hieſigen Geſangvereine angehörte. Franz rief mich heran und äußerte nach dem Verabſchieden von jenem: „Sehen Sie, das iſt auch ein Anhänger von mir, auf ſolche Leute muß ich mich ſtützen; in anderen Kreiſen, wo ich's erwarten könnte, reſpektirt man mich weniger.“ Nicht etwa Hochmuth lag in der Äußerung, denn Hochmuth war ſeinem Weſen völlig fremd, es ſprach mehr das ihm wohl fühlbare Entbehren einer lebendigen Anerkennung aus ihr, — das vielfache Entbehren, das die Folge ſeines traurigen Gehörverluſtes war.

Robert Franz hat ein besonders schweres Schicksal zu tragen gehabt. Das volle Maß der Anerkennung für seine Kompositionen und besonders für seine Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke ist ihm versagt geblieben, es würde ihm zu Theil geworden sein, hätte er diese Arbeiten selbst in die Welt einführen können. Da boten sich ihm in seiner Stimmung gleichsam Genossen in Heine und in Schopenhauer; — Heine war ihm nicht bloß als Lyriker, sondern auch durch seine prosaischen Schriften sympathisch. Einstmals las Franz mir, als ich ihn besuchte, das, wie er bemerkte, angeblich nachgelassene Gedicht Heine's vor, das beginnt:

Drei Dinge haben hier im Leben Macht,
Der Neid, die Hoffart und die Niedertracht,
Doch wenn sie dich auch noch so sehr bespucken,
Am Ende wirst du sie zu Boden ducken.

Verloren aber bist du in der Welt,
Wenn sich die Dummheit dir entgegenstellt,
Sie setzt Spinoza hinter Löbel Pintus
Und hat die Weisheit aller Zeiten intus u. s. w.

Er las es mit eindringlicher Betonung und mit entsprechenden Handbewegungen, als wollte er ausdrücken, das sei ganz seine Meinung. Das Gedicht ist nach einer Äußerung der „Grenzboten" von Arno Holz.

Franz hatte aber stets und immer die feste Überzeugung, daß seine Lieder, wie auch

ſeine Bearbeitungen „leben“ würden, ſie waren ihm echte Kunſtſchöpfungen. Und ſo tröſtete er ſich und mich einmal, als wir über dieſes Thema ſprachen, indem er mir die Schlußworte aus Schopenhauer's „Über den Willen in der Natur“ vorlas und auf ſich bezog: „Die Wahrheit kann warten, denn ſie hat ein langes Leben vor ſich.“

Wenn Franz in Schopenhauer's Werken ſchwelgte und dieſe wiederholt mit ſtets neuem Genügen las und wenn man ihn auch häufig verbittert und ſchwarzſeheriſch urtheilen hörte, ſo darf man ihn doch nicht einen Peſſimiſten nennen, — dazu war er viel zu ſehr Idealiſt in ſeinem Empfinden, in ſeinem ganzen Weſen. Das war ein Punkt, über den wir wohl halbneckiſch, halbernſthaft hin und her ſtritten. Einſtmals äußerte er ſich wiederum ſehr unzufrieden über den Erfolg ſeiner Arbeiten, — ich wies auf den unvergänglichen Idealismus ſeiner Muſik hin. „Ja“, ſagte er, „in der Kunſt idealiſtiſch, im Leben peſſimiſtiſch.“ Ich ließ es nicht beſtehen und ſeitdem bezeichnete er mich im Scherz als Optimiſten. Als ich ihm ſpäter einmal eine Entgegnung aufſchrieb und dieſe mit den Worten einleitete: Sie werden freilich wieder ſagen, ich ſei Optimiſt, — rief er lachend: „Ja, ein roſagefärbter!“

Als ich Franz kennen lernte, ſtand er in ſeinem 66. Jahre; abgeſehen von dem örtlichen Gebrechen

der Verkrümmung einiger Finger und seinem Gehörleiden war er von einer vorzüglichen körperlichen Rüstigkeit und von voller Klarheit und Schärfe seines Geistes. Ich betrachte daher seine Äußerungen gleichsam als Ergebnisse seiner Lebensauffassung.

Franz stammt aus einer einfach bürgerlichen Familie. Bis auf den heutigen Tag haben sich in Halle a/S. durch Heirathen untereinander unvermischt die Abkömmlinge der alten Halloren erhalten, die die Einen als deutsch, Andere als keltisch deuten. Seit Jahrhunderten übten sie das Privilegium der Salzsiederei, — die Vorfahren, sagt man, sollen sich an dem an Salzquellen reichen Orte in der Nähe der Saale zu dem Zwecke niedergelassen haben. Die Mitglieder des Stammes kleiden sich noch heute in eine eigene Tracht, lange schwarze Röcke mit einer Reihe Knöpfe, schwarze Sammetwesten mit dicken silbernen Knöpfen, Kniehosen u. s. w.; und noch heute üben sie gewisse Berechtigungen und Hantirungen: das Salzsieden, Leiten von Schwimmanstalten, Begleiten der Leichen in feierlichem Aufzuge, obwohl auch hier die Neuzeit vieles verwischt hat. Daß besondere musikalische Anlagen unter ihnen sich bemerkbar gemacht hätten, kann man nicht sagen, — aber aus einer Hallorenfamilie stammt Franz.

Ein unter den Halloren verbreiteter Name ist Knauth und um 1800 lebten zwei Brüder dieses

Namens. Da nicht selten Verwechselungen mit Briefen und Bestellungen und in Folge dessen geschäftliche Eifersüchteleien vorkamen, so hatte sich das Volk (Halle war damals noch eine kleinere Stadt) gewöhnt, — Niemand vermag zu sagen warum, — es hatte sich gewöhnt, den einen der Brüder zur Unterscheidung „Franz" zu nennen. Es war der Vater unseres Robert Franz und dieser hat später den Namen für sich und seine Familie erb- und eigenthümlich angenommen.

Von Bach, Beethoven, Mozart wissen wir, daß sie als Söhne aus Musikerfamilien geboren wurden, bei anderen, z. B. dem ersten großen Hallischen Sohne und Komponisten Händel, trifft das nicht zu. Wohl aber läßt sich sagen, daß die Stadt Halle immer durch ein gewisses kirchlich-religiöses Gepräge charakterisirt war, was vielleicht erst in der Neuzeit durch Industrie und Handel mehr zurückgedrängt wird. Halle ist noch heute eine hervorragende Universität für das Studium der evangelischen Theologie; Gesangbücher für weite kirchliche Kreise sind hier verlegt und für Hebung des Kirchengesanges waren berühmte Organisten thätig: Zachau, der Lehrer Händel's, — später der Sohn des großen Johann Sebastian, Friedemann Bach u. A. Überhaupt war dem noch im Anfange unseres Jahrhunderts patriarchalischen Familienleben ein mehr

kirchlicher Sinn allgemein eigenthümlich und was heute eine Seltenheit ist, daß am Abend die Familie zum Singen eines Chorales sich sammelt, war damals ein schöner frommer Brauch. So war es auch in dem Elternhause von Robert Franz; und daß der lutherische Choral tiefe, unverwischbare Eindrücke auf das Gemüth des Knaben geübt hat, davon geben seine Lieder Zeugniß. — mehrfach sprach er dies in deutlichen Worten aus, wie wir sehen werden. Saran hat die Beziehungen der Kompositionen von Rob. Franz zum altdeutschen Volksliede und zum lutherischen Chorale in einer eigenen Schrift behandelt.

Franz' Vater war 60 Jahre alt, als er heirathete und ist wohl an 90 Jahre alt geworden; er war an sich, was man so nennt, musikalisch, aber die Musikanten galten ihm doch als Vagabunden. Franz erzählte über seine Familie Folgendes: „Bei den Halloren hat man die Salzsieder und die Läder zu unterscheiden, welche letzteren das Fortschaffen des Salzes besorgten, woraus sich eine Art Speditionswesen entwickelte. Zu dieser Klasse gehörte mein Vater. Früh morgens ging er fort, in der ‚Kugel'*) hatte er eine Art Stall, wo er seine Geschäfte betrieb, über Mittag kam er gar nicht nach Hause.

* Ein Gasthof.

sein einfaches Mahl nahm er sogleich morgens mit, an warmes Essen war da nicht zu denken und erst am Abend kam er nach Hause und besorgte seine Abrechnungen und die nöthigen Briefe. Von seiner Seite war also von Erziehung nicht viel die Rede. — Meine Mutter war eine prächtige Frau, sie bildete sich aus sich selbst weiter, hatte einen guten Kern und las aus eigenem Antriebe Goethe, Lessing, Scott u. A. Sie bekam als Hallorenkind aus einer Unterstützungskasse jährlich 48 Thaler, damit hat sie uns gekleidet, Schulgeld bezahlt, — kurz, wie sie es ermöglicht auch für mich noch, als ich in Dessau war, meine Geldbedürfnisse zu bestreiten, das ist mir heute noch ein Räthsel."

In dem Charakter von Robert Franz ist Schlichtheit ein hervortretender Zug. „Alles Salonwesen ist mir mein Lebtag fremd gewesen", sagte er selbst. Wer Franz nicht kannte, konnte durch seine Art leicht abgestoßen oder verletzt werden, der ihm Näherstehende aber wußte, daß diese Derbheit, die sich auch in gelegentlichem Halle'schen Dialekt bekundete, nur etwas Äußerliches war: hinter manchem harten Ausdrucke verbarg sich oft ein warmes Empfinden und in seiner innersten Natur war Franz ein sehr feinfühlender Mensch. Er war daneben ein grundehrlicher Charakter.

Mein häufigstes Begegnen mit Franz fällt in die

Mitte der achtziger Jahre. Wie man aus den Aufzeichnungen sehen wird, gaben seine Lieder oftmals den Stoff für unsere Unterhaltungen, ich drang mehr und mehr in den Geist von Franz' Lyrik ein, er selbst wies auf Beachtenswerthes hin, — so war der Inhalt der Franz'schen Lieder in dieser Zeit mir völlig zu eigen geworden, und ergriffen von deren hohen Schönheit und begeistert für die Sache, entstand der Wunsch, daß noch Andere in weiterem Umfange als bisher an diesen Schätzen Theil haben möchten, denn noch heute sind von Franz' Liedern die wenigsten bekannt. Ich verfaßte eine kurze Abhandlung über Franz' Lieder, verwandte darin manche seiner Anschauungen, Franz bestimmte einzelne Änderungen, — so erschien der Aufsatz in „Vom Fels zum Meer" 1884 Heft 7. Als Laie in der Musik fehlten mir die Fachkenntnisse und heute würde ich Manches z. B. in Bezug auf die aus Bach entnommenen Beispiele anders gestalten: in der Sache selbst stehe ich noch auf dem gleichen Standpunkte und gestatte mir darum auf den Aufsatz hinzuweisen. Franz sagte mir, als ich ihm den ersten Abdruck übergab: „Die Arbeit ist mit Wärme geschrieben, sie kann wirken." Ich weiß nicht, ob durch den Aufsatz Jemand veranlaßt worden ist, genauere Kenntniß von Franz' Liedern sich zu erwerben, — ich will hier noch ausdrücklich auf die

vorzüglichen Broſchüren von Liſzt, die bedeutendſte, — auf die von Ambros, Schuſter, La Mara hinweiſen, der Arbeit von Saran iſt bereits gedacht.

Du deutſches Volk haſt einen Schatz an den Liedern von Robert Franz; bemühe dich, ihn dir zu eigen zu machen; unzerſtörbarer Segen und reinſtes Glück wird dir daraus erwachſen.

* * *

In Robert Franz' Liederkompoſitionen ſpiegelt ſich die lebendige Welt: die Blumen ſprießen und die Vögel ſingen, dann wieder iſt es Herbſt, es rauſcht das rothe Laub zu unſeren Füßen; hier jubelt der Menſch in ſeiner Luſt, dort ringt er mit bitterm Schmerze und bäumt ſich gegen ihn auf, — tauſendfach ſind die Saiten, die in uns gerührt werden. Aber warum hat Robert Franz nicht einmal in größeren Formen ſich verſucht? Man iſt in Verlegenheit, die richtige Antwort auf dieſe Frage zu geben. Thut es die Form? Was nützen Symphonien, die bei ihrem Entſtehen ſchon todtgeboren ſind, während wir Franz' Liedern ewige Dauer zu ſchreiben dürfen, — ewige Dauer, ſoweit überhaupt

Kunſtwerken ſolche zu Theil wird. „Werden Kunſtwerke mit dem Metermaße gemeſſen?“ rief er ſelbſt einmal. — Der Reichthum an tiefen muſikaliſchen Gedanken iſt ſtaunens- und bewunderuswerth; man ſehe, welch' verſchiedene Scenerien ſeine Kompoſitionen uns vorführen; und überall tragen ſie das ihm eigenthümliche Gepräge: Tiefe der Auffaſſung, Kraft und Feingefühl. Mag auch der Eine und Andere mit Recht ſagen dürfen: dieſes oder jenes Lied würde ich anders darſtellen, dennoch wird ein Jeder das äſthetiſche Empfinden, die Formenreinheit und Formvollendung jedes einzelnen Liedes anerkennen müſſen. Der Grund aber, weßhalb manche Hörer durch Franz' Lieder nicht erwärmt werden, iſt einmal der, daß ſelbſt bei Texten, deren Inhalt eine glühendere muſikaliſche Illuſtration zu fordern ſcheint, wie z. B. op. 12 Nr. 1 „Und welche Roſe Blüten treibt“ u. A. die Muſik dennoch eine gewiſſe Reſervirtheit zeigt; die Muſik läßt die innere Leidenſchaft ahnen, aber ſie giebt ſie nicht vor aller Welt Preis. Ein Franz'ſches Lied iſt wie ein Marmorbild, ſein Charakter iſt keuſche Zurückhaltung. Und in dieſer ſeiner Eigenthümlichkeit ſchließt Robert Franz die alte Liedgeſtaltung, faſt könnte man ſagen, die alte Kunſt, ab; in ihm ſpiegelt ſich noch einmal Bach'ſche und Händel'ſche Auffaſſung und Formgebung (op. 37 Nr. 4). Was über Robert Franz hinaus-

liegt, — ist Neuzeit. Das Hervortreten des Persönlich-Leidenschaftlichen, die fast unverhüllte Darstellung der inneren Bewegungen gehören der heutigen Musik an. Ein Lied wie Brahm's „Von ewiger Liebe" oder Jensen's „Überm Garten durch die Lüfte" sind Werke, wie sie vor wenigen Jahrzehnten gar nicht in der Empfindung lagen.

Es giebt aber noch einen Grund, weßhalb Franz' Kompositionen nicht überall zu fesseln vermögen. Einstmals hörte ich Hermine Spieß: Schubert-Goethe's „Grenzen der Menschheit" singen. Ich war ergriffen von der bis dahin mir unbekannten Komposition, von der Schönheit des Liedes und von der herrlichen Wiedergabe durch die Künstlerin. In den nächsten Tagen nach dem Koncert erfuhr ich, daß grade dieses Gesangsstück bei dem großen Koncertpublikum am wenigsten angesprochen habe. — Ein andermal hatte eine junge Sängerin Schubert's „Fahrt zum Hades" mit ganzer Hingebung studirt — und war tief niedergeschlagen, als kaum einer von denen, denen sie das Lied vorsang, Gefallen daran äußerte. Laßt's Euch nicht gereuen! möchte man allen Kunstjüngern zurufen, die ähnliche Erfahrungen machen. „Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein" — das versteht ein Jeder. Lieder aber, in denen ernsteres Fühlen seinen Ausdruck findet, sind nicht für den Geschmack der Menge, —

und solchen Inhalts sind zahlreiche unter Franz' Kompositionen. Was soll das große Publikum mit Liedern wie op. 33 Nr. 1 „Cupido, loser Knabe" von Goethe, beginnen? Oder mit op. 34 Nr. 3 „Traumbild" von Heine, „Mir träumte einst von wildem Liebesglüh'n" — oder gar mit op. 43 Nr. 5 „Es ragt der alte Elborus" von Mirza-Schaffy? Populär im gewöhnlichen Sinne werden die genannten und ähnliche Kompositionen, ja man kann wohl sagen, überhaupt die Lieder von R. Franz, niemals werden, ebensowenig wie die Werke Joh. Seb. Bach's. Die Darstellung des Schönen an sich, Selbstentsagung, das unbeirrte Festhalten am Idealen gewähren hohe Kunstfreude, sie werden aber auch bei dem vorausgesetzt, der sich an diesen Werken erfreuen und kräftigen will.

Halle a. S., im Herbst 1891.

**W.**

# Aus den Gesprächen.

„Meine Biographie ist enthalten in den Briefen und Mittheilungen an meine Freunde." Rob. Franz.

## 1881.

„Es kam einmal ein Russe zu mir aus Moskau oder irgendwoher und sagte, er wundere sich, daß einige meiner Lieder so specifisch-russische Motive zeigten, daß man glauben sollte, ein Russe habe sie komponirt. Ich konnte nichts darauf erwidern. Später wurde mir Ähnliches geäußert betreffs der schottischen Lieder, die ich von Rob. Burns komponirt hatte. — Freilich man muß nicht Musik zu den Gedichten machen, sondern die Musik muß gleichsam aus dem Inhalte des Gedichts herauswachsen, die Musik muß — den Inhalt des Gedichts wiedergeben; — das, was das Gedicht will und sagt, muß auch die Musik aussprechen, das Gedicht muß in der Musik aufgehen, — so kann es kommen, daß eine Komposition eines Deutschen, die den Inhalt eines schottischen Liedes wahr wiedergiebt, aussieht, als sei sie selbst schottische Musik, eine schottische Melodie. Meine Kompositionen sind das Wort in Musik übertragen, — Schubert's Lieder sind immer er selbst, sind immer Schubert."

„Schiller, deſſen Lieder ſchon Muſik in ſich tragen, eignet ſich am wenigſten zur Kompoſition, mehr Goethe, am meiſten Heine, deſſen Lieder ſehnen ſich ordentlich nach dem Ton. — So könnte eigentlich im höchſten Sinne ein Lied auch immer nur einmal komponirt werden von Jemand, der es am wahrſten, am entſprechendſten erfaßt hat. — Freilich, wer nichts in ſich hat, kann nichts wiedergeben."

Franz beklagte das Materielle unſerer Zeit, die zu wenig Sinn habe für das Gediegene. — Ich entgegnete ihm, es gäbe auch heute noch Leute genug, die an dem Höchſten in der Muſik Freude empfänden, Verſtändnis dafür hätten, — ein Beweis ſei, daß Bach immer mehr Boden gewänne. — „Wenn's ſo iſt" — ſagte er halb zweifelnd, halb ſeufzend. So waren wir bei Bach und Händel, Franz empfahl mir ſeine Anthologie Händel'ſcher Arien.

„Bach und Händel ſind zwei Thürme. — Mendelsſohn hat mir einmal geſagt, — bei Beethoven könne man ſich zur Noth in deſſen Arbeit, in deſſen Werkſtätte verſenken, — hineindenken, wie Eins und das Andere entſtanden ſei, — „wenn man einen Vorderſatz hat, kommt man von ſelbſt zum Nachſatz" — aber bei Bach ſei das nicht möglich. In Bezug auf muſikaliſche Erfindung ſteht Bach am höchſten, in ihm ſteckt Alles, da iſt Alles vereinigt, Schumann,

Chopin, Mendelsſohn, Alles iſt ſchon in Bach dagewesen.“

„Dadurch, daß ich mich ſo ernſtlich und andauernd mit der alten Kunſt beſchäftigt, iſt es eine Eigenſchaft von mir geworden genau zu beobachten, ich ſehe und höre mehr, als Andere, — ich ſehe und höre, was Andere gar nicht ſehen und hören.“

Sodann ſprach Franz von ſeinem „offenen Brief an Hanslick“ und über ſeine Bearbeitung Bach'ſcher Werke, die er vertheidigte. „Die Alten ſchrieben nur die Melodie und den bezifferten Baß, danach mußte ſich damals Jeder hinſetzen und das Fehlende gleichſam nach ſeinem Gutdünken ausfüllen, — aber dies Gutdünken war doch nicht geſetzlos; — dieſe Kunſt des Ergänzens iſt ſeit Mozart verloren, jetzt wird Alles ſo geſchrieben, wie es geſpielt werden ſoll, ja nicht bloß die Noten werden hingeſetzt, ſondern beinahe unter jedem Takte ſteht auch noch das f und p u. ſ. w.“

„Die Motive der Alten hatten einen ganz anderen Gehalt, als was heute geſchaffen wird; — man nehme nur das aus der C moll-Symphonie von Beethoven:

da läßt ſich doch was dabei denken und fühlen, —

und ein solches Motiv reicht für viele Seiten aus, — Wagner hat in einem Werke allein sechzig Motive, aber der Unterschied ist der, — — — — —."

Franz steht der „neuen Musik" ablehnend gegenüber, er empfindet anders, er wurzelt in der Vergangenheit, — und so urtheilt er; es ist deßhalb wohl zweckmäßig, einzelne seiner Äußerungen über Wagner für jetzt noch zurückzuhalten.

---

„Da reden die Leute von Inspiration und schreiben Alles, was ihnen gerade in den Kopf kommt, hin, denn es ist ja Inspiration! (Das, was Mendelssohn immer bei Schumann am meisten ärgerte) — aber der liebe Gott hat uns nicht bloß ein Herz gegeben, er hat uns auch den Verstand gegeben, damit sollen wir das, was uns einfällt, korrigiren, ausarbeiten. Ein Thema von Beethoven in der Cmoll-Symphonie, — zehnmal hat er's bearbeitet, immer und immer wieder, wie das Skizzenbuch zeigt, bis endlich dastand, was er wollte."

„Die Leute zanken sich herum über die herrliche Motette Bach's: ‚Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.' — Weil kein Titelblatt dabei ist, soll sie nicht von Bach sein, obwohl sie von Bach's Hand geschrieben; und weil sie nicht im Fugenstil geschrieben, soll sie nicht von Bach, sondern von dessen Onkel Christoph sein; — dann kommt Ruh und beweist wieder etwas

anderes, — und dies herrliche Werk, das wir solange für eins von Johann Sebastian gehalten, soll nun vater- und mutterlos in der Welt stehen. Als ob Bach immer nur in einer und derselben Manier zu komponiren nöthig gehabt hätte; — ja, vor ihm war alles Form, Stil, Methode, da wurde Alles nach einer gewissen Schablone gemacht, bei ihm aber trat zu der Form die hohe Individualität, der reiche persönliche Inhalt, sodaß man das nicht mit dem gewöhnlichen Maßstabe messen darf."

„Diese philologisch historische Methode kann einem alle Freude an solchen Dingen verleiden. Jahn's Mozart z. B. ist noch eins der besten Werke und doch, was enthält der erste Band? — Nichts als Reisen nach Frankreich, nach dem Süden, damit der Vater mit seinem Kinde Geld verdiente. Was hat das mit der Kunst zu thun? Da hat mir Mörike's Novelle ‚Mozart auf der Reise nach Prag' viel größere Freude und Genuß bereitet. — Muß man denn auch jeden Quark wissen, jede Rechnung, jeden Brief, in dem Bach jammert und klagt, daß es ihm schlecht gehe? — Was hat das mit seinen Werken zu thun! — Ich kann es wohl sagen, — gerade oft, wenn ich in der verzweifeltsten und wehmüthigsten Stimmung war, habe ich meine heitersten Sachen, und wieder, wenn ich heiter und lustig und aufgeräumt war, habe ich meine wehmüthigsten Lieder gemacht. — Der Biograph soll ein Abbild aus dem inneren

Leben des Künſtlers heraus zu entwickeln ſuchen, warum dieſer ſo und ſo geworden, wie er das und das aus ſeinem Innern geſchaffen, — aber nicht jeden Wiſch aufſtöbern, der für die Kunſt keine Bedeutung hat. — Iſt das Kunſtwerk etwa darum geringer, — iſt ein Werk von Phidias oder Praxiteles darum geringer, weil wir von deren Leben gar nichts wiſſen?“

„Da malen ſie ein Bild, wo bloß lauter Gerippe darauf ſind — und reden von Wahrheit. Ich kann noch viel was Häßlicheres malen, — wahr kann es ſein, ja, — iſt es aber darum ſchön? Wahr ſoll ein Kunſtwerk ſein, aber auch ſchön. — Das iſt bald zu ſehen, wenn ein Bein ſchief gezeichnet iſt, in der Muſik iſt das Unſchöne ſchwerer zu erkennen.“

„Die Kunſt iſt das Höchſte, ſie vereint die Natur und das Leben und gleicht deren Gegenſätze aus, dort ſteht man über dem jämmerlichen Getriebe, — aber wo iſt heute Kunſt? — Freilich keine Zeit kann jemals Alles zugleich hervorbringen, — die Periode der höchſten Kunſt iſt geweſen, heute iſt die Periode des ärgſten Materialismus, die Zeit der Maſchinen, die Zeit des kritiſchen Verſtandes; der kritiſche Verſtand bemächtigt ſich aller Gebiete; das geht auf- und abwärts und kann auch noch einmal anders kommen. — Heute iſt alles Unwahrheit, Schein, Jeder will

vor seinem Nachbar mehr scheinen, als er wirklich ist."

„In Dresden veranstaltete man einmal eine Ausstellung von Gemälden Holbein's; — richtig hatte Woltmann herausgefunden, daß die Madonna nicht echt sei, sie sei eine Nachbildung, ein Werk eines Schülers. Prügel hätte er verdient, — nun ist er todt, — für ewig hat er dem Bilde den Schandfleck angehängt. Von einem Schüler! Da wäre der Schüler noch ein Stück größer gewesen als Holbein selbst. — Nun legte man in Dresden sogar ein Buch aus, damit auch das Publikum seine Meinung schriftlich abgeben könne. Natürlich fehlte darin nicht: ‚Auch ich bin der Meinung, daß dieses Bild u. s. w. Gretchen Schmidt.' — Zum Übelwerden ist's!"

Die drastische Art, wie Franz hier seiner Erbitterung Luft gab, war so spaßhaft, daß wir — mein Kollege S., der anwesend war, und ich, laut auflachen mußten.

---

Eine Kritik aus Regensburg, die Schumann's Duette op. 34 scharf getadelt hatte, gab uns Anlaß, über das Sinnliche in der Musik zu sprechen. „Sehen Sie sich die Duette einmal an, — Sie werden finden, daß der Kritiker recht hat, äußerte Franz. — So ist auch aus den ‚Myrthen': ‚Laß mich dir am Busen hangen', was manches derartige bietet.

Auch Mendelssohn konnte dergleichen nicht leiden. In musikalischer Erfindung war Schumann reicher, aber in der Form, im Satz war Mendelssohn reiner, das lag schon in der Erziehung, Mendelssohn war von Jugend an in strenger Zucht groß geworden."

„In meiner Musik ist das Ethische die Hauptsache; meine Lieder sollen nicht erregen, sie sollen Frieden und Versöhnung geben. Was liegt mir daran, ob einmal in einem Koncertsaal ein Lied von mir beklatscht wird, — hundert Briefe könnte ich Ihnen zeigen, worin die Menschen mir schreiben und mir danken, daß sie Frieden, Trost und Beruhigung durch meine Lieder gefunden."

„Das Persönliche muß zurücktreten, — was man allgemein fühlt, was Jeder empfindet, das muß zum Ausdruck gebracht werden. Geist und Materie, Gott und Welt, Natur und Kultur, nenne man's, wie man will, — sie in Einklang zu bringen, den Zwiespalt zu versöhnen, ist die Aufgabe, das Ziel, das uns vorschwebt, aber es ist schwer zu erreichen, — der Eine schreitet hier übers Maß, der Andere dort. Die Alten überschritten das Maß durch höchste Betonung des körperlich Schönen, dies war ihr höchstes Ideal; die Folge war, — die alte Welt ging unter in Sumpf und Fäulnis. Dagegen trat als Reaktion das Christenthum auf, seine Lehre bewegte sich in entgegengesetzter Richtung: ‚Wer nicht wiedergeboren aus dem Geiste u. s. w.' ‚Nur der

Geiſt macht lebendig' — aber wir Menſchen haben auch einen Leib, er macht ſich trotz aller Chriſtenlehre geltend."

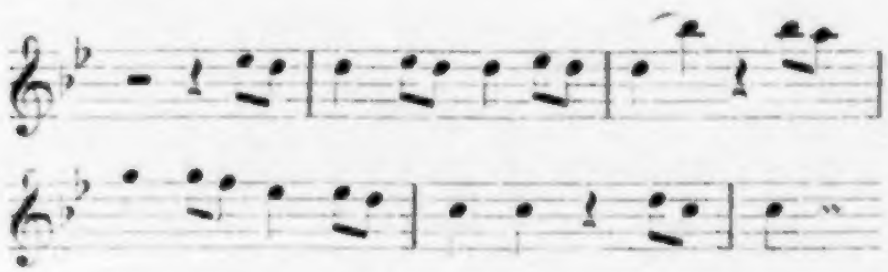
„Meine Harmonien ſind wie die der Alten ganz wie von ſelbſt durch die Melodien entſtanden, indem ſich ein Ton nach dem andern wie magnetiſch der Melodie gegenüberſtellte, — die Neueren kleben wohl einen Accord neben den anderen, daher das Unklare ihrer Harmonien."

„Es liegt eine Zeit hinter uns, in der die Menſchen gar nicht ſehen und hören konnten, — das äſthetiſche Sehen war ihnen abhanden gekommen; in die gothiſchen Kirchen bauten ſie Empore, beklexten die Wände mit Stuck, — ſo auch in der Muſik. Wenn das Publikum immer nur ſeichte und unſchöne Formen zu hören bekommt, wie ſoll es hören lernen? — Gerade dadurch, daß man ihm Schönes bietet, kann man allein es dahin führen, das Gute auch in der Muſik herauszuerkennen."

---

Franz iſt der Anſicht, — (was er ſchon früher andeutete), — daß jede Zeit nur einmal das in ſeiner Art Größte hervorbringen könne; — „ſo hatten die Griechen ihren Homer, die Italiener ihren Rafael und Michel Angelo, — wir hatten die Gothik, eine Zeit, in der die Künſte bis aufs Handwerk herab

aufs höchste entwickelt waren, was Alles durch den unseligen 30jährigen Krieg vernichtet und in Barbarei umgewandelt wurde. — Wir hatten Bach und Händel in der Musik, und heute haben wir die Blüthezeit, das Höchste in der Konstruktion der Maschinen. Niemals wieder wird den Griechen ein Homer, den Italienern ein Michel Angelo, niemals uns eine Gothische Baukunst erstehen, — und so wird auch niemals wieder in der Musik so hohes uns geschenkt werden, wie Bach und Händel geschaffen haben, — wenigstens nicht, solange unser jetziges Tonsystem, unsere jetzige Tonfolge bleibt. Wenn wir mal eine Tonleiter mit Viertelstönen haben, — dann könnte man sich's denken, — also eine ganz andere Weise, musikalisch zu empfinden, wie heute." Als ich mein Bedenken ihm aussprach, sagte er: „Ja, man kann darüber streiten, aber ich glaube es nicht."

Franz schimpft über die zu schnellen tempi, mit denen man heute unter anderem Beethoven nähme, — „besonders war daran David in Leipzig Schuld." — Nun sang er den Anfang von Mozart's G moll-Symphonie

„So, das muß in Einem stecken, so allein darf's genommen werden, und wer's schneller nimmt, ist ein Esel, und wer's langsamer nimmt, ist auch einer."

„Das Höchste in der Symphonie leistete Beethoven, weil der epische Charakter, der in der Symphonie liegt, in ihm am stärksten zur Entwickelung kam, — die breite epische erzählende Kraft. Nach ihm war's damit vorbei, da ist nichts Episches mehr, Alles ist Gesang, Melodie. — Was hat Schubert in seinen Symphonien? nichts als Lyrik, und Mendelssohn's Symphonien sind nichts als eine Reihe Lieder ohne Worte."

„Je mehr Naturlaute ein Dichter in seinen Liedern hat, desto mehr eignet er sich für die Komposition, — ich meine also Laute, durch die sich die Naturreinwirkung auf den Dichter äußert, — wie die Natur im Dichter laut wird: ‚Über allen Gipfeln ist Ruh' — ‚Die Haide ist braun' — ‚Das gelbe Laub erzittert' u. s. w. Heine hat viel, auch Goethe, — Schiller gar nicht. Heine verdanke ich viel, auch seiner Prosa, ja ihm am meisten und Scalsfield."

„Bei Shakespeare sind die Personen bis auf den kleinsten Zug charakterisirt; ob's ein Todtengräber, oder Nachtwächter oder ein König ist, — man sieht sie leibhaftig in ihrer scharf gezeichneten Persönlichkeit

vor ſich, — das hat unter den Muſikern Mozart am meiſten: Don Juan und Leporello und Suſanne und Anna — jeder iſt anders, jeder iſt deutlich; — auch Beethoven gelang's noch ziemlich, wenn auch nicht ſo wie Mozart, aber was haben wir heute? — — — — — — — — — — — — — — — — —."

Noch einmal auf die Naturlaute gebracht, ſagte Franz: „Nehmen Sie das Andante in der Paſtoralſymphonie von Beethoven, das Ganze iſt Naturlaut, iſt herrlich bis dahin, wo die ſcheußlichen Nachtigallen anfangen. — Wenn Vater Haydn die Fröſche quaken läßt, ſo iſt das Unſinn, denn in der Natur quaken die Fröſche allemal beſſer, als wir es machen könnten, — alſo Naturlaute, aber nicht Naturmalerei."

„Das Volkslied entſprang gleichſam inſtinktiv, wie von ſelbſt aus dem Volke. Als ſpäter Kunſt und Kultur mehr ſich entwickelten und auf die Lyrik einwirkten, hörte dies Urſprüngliche auf, es ſpiegelte ſich in der Lyrik die Reflexion über Kunſt und Kultur, ja die Lyrik wurde ein Produkt derſelben. — Unſere heutige Lyrik iſt eine ganz andere, wie die Lyrik des Mittelalters. Das Urſprüngliche finden wir nur noch bei ſolchen Völkern, die von Kunſt und Kultur noch wenig berührt werden. So betrachten Sie die ruſſiſchen Volksmelodien, die ſchwediſchen, ja die halbwilder Völker, da haben Sie das noch; —

aber was ſind unſere heutigen Volkslieder? — Schund, Gaſſenhauer, Leierkaſtenmotive, blaſſe Abdrücke von Reflexionen."

---

Franz ſpricht voller Anerkennung von Shakeſpeare, von Goethe, — „dieſer iſt ein Mann, der mit beiden Füßen feſt auf der Erde ſteht und auch das Herz auf dem rechten Flecke hat."

„Was Sturm und Wetter beſteht und überdauert, — das muß uns das Zeichen ſein, wonach wir uns richten, daran müſſen wir feſthalten."

---

Er erzählt von Erlebniſſen, wie er als Muſikdirektor nach Breslau hätte berufen werden ſollen, und von Hemmniſſen, die man ihm in den Weg legte, — ſo ſagte man ihm nach, daß er mit einer Somnambule in Verbindung ſtehe, die ihm ſeine Lieder eingebe. Dann ſchildert er Begegnungen mit Stockhauſen bei Frau Frege in Leipzig, mit David und Gade in Wittekind. David ſagte ihm, er ſolle nicht ſoviel reflektiren, dadurch verlöre man die Unbefangenheit. — „Bleibe Du bei Deiner Art, ich bleibe bei der meinen," — rief Franz.

„Als ich von meinem Lehrer Schneider aus Deſſau nach Halle zurückkehrte, fand ich freundſchaftlichen

Verkehr in dem Hause des Kammergerichtsdirektor Schröner, — das war ein Haus wie das von Thibaut in Heidelberg, da wurde Musik gemacht und es verkehrten hier diejenigen, die was von Musik verstanden. Hier hörte ich Palestrina und Bach und Händel, aber auch die Neueren wie Schubert, — von denen Allen ich bei Schneider nichts erfahren hatte. Als ich kam, verstand ich den einfachen und doppelten und dreifachen Kontrapunkt und meinte, ich wäre ein gewaltiger Kerl; — als aber nun diese Leute mir auf den Zahn fühlten, wußte ich von Musik, was Musik war, soviel wie gar nichts. Da warf ich all das Zeug, was ich in Dessau komponirt hatte, ins Feuer und fing an zu studiren, — ich muß sagen, daß mir die Beschäftigung mit den alten Meistern außerordentlich genützt hat, durch ihre Bearbeitung habe ich gelernt und ihnen verdanke ich viel. — Ich strebte nun danach in ihrem Sinne und nach ihren Formen wieder zu geben. Man soll nicht ausschließlich blos *sich auf sich beschränken*, nicht immer blos in sich grübeln, — was dabei herauskommt, sehen wir an Schumann, an Lenau und vielen Andern."

„Unsere heutige Kritik ist keinen Schuß Pulver werth, — die Leute können nur schlecht machen, wissen aber nichts Besseres an die Stelle zu setzen. — Lessing, Goethe, Schumann, Liszt, Heine — das waren Kritiker, die wußten nicht blos zu tadeln, sondern hatten

auch etwas dagegen zu bieten; — wo ist ein kritisches Blatt, was sich dem Schumann's an die Seite stellen könnte" — äußerte Franz gelegentlich, als man von Leipzig aus Bülow's Unternehmen, Beethoven'sche Orchesterkoncerte zu geben, halb und halb verurtheilte.

„Im Jahre 1846 machte ich mit mehreren Bekannten eine Reise nach Wien, — damals fuhr man noch ein Stück mit dem Dampfschiff auf der Donau; — unterwegs gesellte sich ein Musiker Täschner aus Berlin zu uns, — wir waren jung, heiter, sangen Quartette auf dem Dampfschiff u. s. w. — So kamen wir nach Wien und besuchten dort auch das Streicher'sche Magazin, um dessen Flügel kennen zu lernen, die man in Norddeutschland selten fand, — ein Prachtsaal, erst hohe Treppen hinauf, — im Saale Büsten von Komponisten, zwischen denen die Instrumente aufgestellt waren. Wir baten, einen Flügel probiren zu dürfen, — ein Herr kam aus einer Thür, schloß ein Instrument auf und ging wieder ab. Nun wollte ich nicht spielen, ich sagte zu Täschner, ich wäre kein Virtuose, meine ganze Richtung sei nicht eine derartige, nicht dahin ausgebildet, — wir bekomplimentirten uns gegenseitig, — allein es half nichts, ich mußte spielen. — Nachdem ich nun angefangen, — welche Töne, welch' herrlicher Klang, rund und voll Gesang — und

natürlich, wenn man gute und schöne Töne hört, fällt einem auch was Gutes ein, — ich spielte also. Da ging die Thüre auf, — der Herr kam wieder, öffnete ein anderes Instrument und sagte: Wollen Sie dies einmal versuchen? — Ich that es. Das war ein noch schöneres Instrument, — nun war ich warm und spielte weiter. — Als ich geendet, kam der Herr wieder aus seinem Zimmer und sagte: Ich bin Streicher, — ich danke Ihnen für Ihr Spiel, Sie haben mir eine große Genugthuung bereitet; wenn man sein Lebelang Instrumente gebaut hat und sie so gut wie möglich herzustellen bestrebt gewesen ist und sehen und hören muß, wie arg seine Kinder im Allgemeinen gemißhandelt werden, dann verliert man oft die Lust an seinem Wirken und Streben. Ich danke Ihnen vielmals. Wer sind die Herren? — Nun sagten wir, — aus Berlin, aus Halle, wir wurden bekannt, und die nächsten vier oder fünf Tage, die wir in Wien verweilten, mußten wir wieder zu ihm kommen, — er gab Gesellschaften, wo gespielt wurde, — er war aufs Höchste zuvorkommend gegen uns."

Bezüglich der weiten Griffe auf dem Klavier, wie sie auch in seinen Liederbegleitungen vorkommen, sagte er: „man dürfe natürlich nicht hacken, sondern müsse gleiten, mit Hülfe des Pedals ließe sich das vollkommen

erreichen." (So in „Allnächtlich im Traume." — „Ade denn, du Stolze" u. A.)

„Alle Kunst ist das höchste Produkt, die Blüthe einer Zeit; wie eine Pflanze aus dem Boden erst Stengel, dann Blätter, dann Blüthen treibt, so kann auch die Kunst von der Zeit, aus der sie ersteht, nicht völlig begriffen und erfaßt werden, erst von der nachfolgenden Periode."

Als ich ihm aufschrieb, ich lebte der Überzeugung, daß eine Zeit kommen würde, wo seinen Liedern die volle Anerkennung zu teil würde, die ihnen gebühre, — freilich sei es fraglich, ob wir es erlebten, — nickte er und sagte: „Das schad't gar nischt!" — auch er hätte diese Überzeugung, und „darüber, über mein Eigenthum, das was mein Werk ist, bin ich gar nicht bange, habe mich auch nie darüber geärgert oder gesorgt, aber grade über die Behandlung meiner Ausgaben von Bach und Händel, wo ich dem Publikum Fremdes zu bieten und nah zu bringen strebte, da habe ich mich geärgert, — da hätte ich manchen hauen können."

„Einstmals kam Payne aus Leipzig zu mir, der Herausgeber des ‚Universum', man konnte gleich sehen, daß es ein Engländer war, — langes Gesicht — hatte ein Neujahrsgedicht, das sollte vornanstehen im ‚Universum' und ich sollte es komponiren. Aber,

sage ich, lieber Mann, wie soll ich das komponiren, das ist gar nicht meine Art, so auf Bestellung zu arbeiten, Sie haben in Leipzig musikalische Federn genug, da werden Sie schon Jemand finden. Doch plauderten wir weiter, er blieb wohl ein paar Stunden. Als er ging, sagte er: ‚In meiner Stellung habe ich in meinem Leben vielfach mit Künstlern zu thun gehabt, habe aber auch heute wie immer bestätigt gefunden: Die aussehen wie Künstler, sind keine, — die nicht so aussehen, sind welche'."

„Es ist lange her, daß ich mit Liszt zum ersten Male zusammengetroffen bin, — es war in Dessau, ihm gefielen meine Kompositionen und er sagte, er würde sich freuen, wenn ich einmal seinen Namen einem solchen Heft voransetzen würde. Als ich dann wieder ein Werk herausgab, widmete ich es ihm (op. 7), — ich wußte freilich gar nicht, wo Liszt grade war. Da kam ich bald darauf nach Wien und hörte, daß er dort sei. Ich holte mir das Heft aus einer Handlung und ging zu ihm, traf ihn aber nicht, — ich gab die Noten einem Diener, der mir sagte, daß Liszt am Vormittag nach 11 Uhr zu sprechen sei. Anderen Tages nach 11 Uhr ging ich wieder in das Hotel, in dem er wohnte. Schon hörte ich Leben und Lärm von Weitem, — der Diener ließ mich eintreten, das Zimmer war voll

von einer eleganten Gesellschaft, wie sie sich damals an Liszt herandrängte, er explicirte grade etwas, machte einen langen Hals nach mir herüber, — ich blieb an der Thüre stehen, — wieder sieht er nach mir herüber, und ich bleibe halb verlegen stehen in der Hoffnung, daß er mich wiedererkennen werde. Endlich kommt er, — (er mußte denken, ich wollte ihn anbetteln) — sagt, er könne sich auf nichts einlassen, er würde zu oft von dergleichen behelligt, und es war grade, als wollte er mich zur Thüre hinausdrängen. Donnerwetter, — denke ich, soweit darf's doch nicht kommen, — ich sage also, hier herrsche ein Mißverständniß, ob er keine Notenrolle erhalten habe, ich heiße Robert Franz. Da stand er halb sprachlos, nahm meine Hand und rief: ‚Aber lieber Mann, warum sagen Sie das nicht gleich; ich bekomme soviel Noten zugeschickt, daß ich die Rolle noch gar nicht angesehen habe', — sogleich ließ er den Diener sie bringen. Er umfaßte mich, stellte mich der Gesellschaft vor und war aufs äußerste liebenswürdig und freundlich*) — das ist Liszt, wie ich sagen muß, sein ganzes Leben bis auf den heutigen Tag gegen mich gewesen,

* Obige Erzählung des Vorganges gab Franz dem Herausgeber am 2. März 1881, und an demselben Tage noch wurde sie von mir niedergeschrieben. Ich hebe dies hervor gegenüber der Darstellung in der Franz-Biographie in Reclam's Ausgabe S. 71.

wenn auch unſere Richtungen auseinandergingen."

Auf meine Frage, ob er Liſzt für einen bedeutenden Mann halte, — abgeſehen ganz von ſeinen Kompoſitionen, bejahte Franz es; er hält viel von Liſzt, was dieſer über ihn geſchrieben, ſei das Beſte.

---

Franz ſchenkt mir die Broſchüren von Liſzt, Ambros, Schuſter, Schäffer über ſeine Lieder und Bearbeitungen. Als ich ihm aufſchrieb, daß ich irgendwo geleſen, er hätte ein Lieblingsopus unter ſeinen Liedern, das er ſelbſt beſonders hochſtelle, ſchüttelte er — erſt wie ſich beſinnend — ablehnend den Kopf mit den Worten: „Die Leute wiſſen immer mehr, wie man ſelbſt weiß."

---

„Wie ich ſchon früher ſagte, hat jede Zeit ihre beſonderen Leiſtungen, durch die ſie hervorragend ſich charakteriſirt, — haben wir eine Periode der Kunſt, ſo ſteigt dieſe zu ihrer höchſten Entwickelung an, um dann ebenſo wieder zurückzugehen. Man muß nur nicht denken, daß die Kunſt ſo immer weiter und weiter produciren kann bis ins Unendliche, das iſt der Irrthum, daher ſtammt eben das viele Erbärmliche. Hat die Kunſt ihren Höhepunkt erreicht, ihren Entwickelungsgang beendet, dann hat ſie eine andere

Miſſion zu erfüllen, die, das Menſchengeſchlecht zu erziehen und zu beſſern, dann iſt die Katharſis ihre Beſtimmung, und ein Werk, was nicht erziehend und beſſernd auf die Menſchheit wirkt, iſt kein Kunſtwerk, — ſo iſt's für die Werke der Griechen und Römer, ſo für das Mittelalter und für unſere Zeit geltend. Die Kunſt ſoll uns nicht bloß Genuß bieten, ſondern ſie ſoll fördernd, beſſernd uns beeinfluſſen. Freilich, ein Kunſtprodukt und grade Muſik kann auch gegentheilig, verpeſtend und verſumpfend wirken. — Da giebt's eine Maſſe Leute, die immerfort ſchreiben, weil ihre Werke blos ſolange lebensfähig ſind, ſolange der Tagesgeſchmack dauert, und um nun nicht unterzugehen, um ſich über Waſſer zu halten, bleibt ihnen nichts übrig, als ein opus nach dem andern zu liefern."

---

„In der Entwickelung der Kunſt griffen die Menſchen zuerſt zu dem Grobſtoffſichen, — zuerſt entſtand die Architektur und an ſie ſchloß ſich bald die Skulptur an. Später erſt gelangte man zur Malerei, alſo dahin, im Bilde durch Farben der Menſchen Thun ſinnlich darzuſtellen. Dann entſtand die Poeſie, doch auch ſie bedarf noch des Umweges der Aufnahme, der Vermittelung durch den Verſtand, — die Muſik dagegen, die unmittelbarſte, geiſtigſte Kunſt, entſtand zuletzt, ſie wirkt direkt, ohne Umwege, auf unſer Empfinden ein."

Franz liebt Heine ganz besonders und er erwähnt ihn oft im Gespräch. „Seit Shakespeare hatte Niemand einen höheren Schwung der Phantasie als Heine, doch ich will meine Überzeugung Niemand aufdrängen." Er nimmt ihn gegen alle ihm gemachten Anschuldigungen in Schutz, (— daß er ein Vaterlandsverräther gewesen) — „im Gegentheil, er wollte die Gegensätze zwischen Franzosen und Deutschen ausgleichen, das Beste von beiden dem Andern näher bringen, das ist jedenfalls größer, als die Völker auf einander los zu hetzen."

Nicht blos Heine's Lyrik, auch seine Prosa stellt er hoch: „die schwebt über dem Boden und funkelt von lauter Diamanten; — wenn ich mich mal recht erfreuen will, nehme ich einen Band vor. Wie herrlich hat er über Kunst sich geäußert!"

„Heine sagt, der Dichter bedürfe nur eines kleinen Stückes eines Ringes, um den ganzen Ring zu konstruiren; so ist's, — die Geschichte von der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, — die Kunst kehrt immer dahin zurück, vonwo sie ausgegangen, — das trifft auch für meine Kompositionen zu." (Er erinnert hier an die erste Unterredung, die wir hatten.) „Sehen Sie Heine, jetzt versetzt er uns nach Indien, der ganze Zauber einer indischen Nacht ruht über seinen Worten (‚Lotosblume'); jetzt führt er uns nach Spanien:

In dem Dome zu Cordova
Stehen Säulen, dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen.
(Almansor.)

sein Lebtag ist er nicht in Indien und nicht in Spanien gewesen. So muß auch die Musik zu dem Text sich verhalten, der Text muß in der Musik aufgehen; wie ich Ihnen schon früher sagte, daß ein Engländer, der die schottischen Länder bereist hatte, — die Gegenden, wo noch heute die Druidensteine stehen, — in Betreff der von mir komponirten Lieder von Rob. Burns äußerte, sie klängen grade wie schottische Volksmelodien."

---

Franz äußert sich **anerkennend** und **dankbar** gegen die Amerikaner, „die Nachdrucke, die sie veranstaltet, haben sie mir entschädigt, mehrfach haben sie mir Geldsummen gesandt in der Zeit, als der Ehrensold für mich noch nicht gesammelt war, — daher ich hauptsächlich auf diese Einnahme mich angewiesen fand." — Er gedenkt dankbarst Dresel's*), der um Verbreitung der Lieder in Amerika sich besonders verdient gemacht.

Nachdem ich ihm über das am vorhergehenden Abende stattgehabte Bülow-Orchesterkoncert (Meininger)

*) Musiker, lebte lange Zeit in Amerika, später in Leipzig.

berichtet, ſagte er: „Bülow iſt ein tüchtiger Dirigent und ich freue mich; da hat man doch ſehen und hören können, wie etwas einſtudirt werden muß und wie Beethoven ausſieht. Wart' nur, er wird's den Leipzigern auch noch zeigen, die immer denken, was nicht aus Leipzig kommt, taugt nichts. Der Buchſtabe tödtet, der Geiſt macht lebendig, das iſt das allein richtige Wort, was hier Anwendung findet, ein Muſikſtück muß aus ſeinem Geiſte heraus wiedergegeben werden, nicht mechaniſch, — was nützt es, wenn man die Leute bloß die pp. und die ff. abſpielen läßt."

---

„Bülow hat die ‚Aufforderung zum Tanz' von Weber mit einigen Veränderungen, die entſchieden Verbeſſerungen ſind, herausgegeben, — was haben ſie geſchrieen über Entheiligung Weber's. Schafsköppe! Weber halte auch ich hoch, wenn auch nicht ſo, was man gewöhnlich aus ihm macht, er war ein großer Melodiker, obwohl auch bei ihm die Melodien ſchon anfangen zuweilen ins Weichliche, Süßliche zu verfallen. Aber ſeine Harmonien ſind dünn und Bäſſe — hat er gar nicht, grade die Bäſſe dünn und erbärmlich."

Über Wagner äußert er: „Er iſt ein bedeutender Menſch, nur ſeine Richtung billige ich nicht. Als man ihn früher wegen ſeines ‚Lohengrin' — das beſte Werk — angriff, hatte ich in einem Briefe ihn in

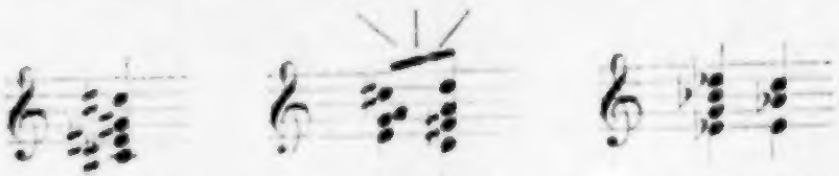
Schutz genommen. Wider meinen Willen wurde der Brief veröffentlicht, nun trug mir das den Beifall von den Anhängern ein, — Liszt, Wagner schrieben an mich, ich bekam die Partitur zugeschickt u. s. w. — aber meine Richtung ist ja eine ganz andere, von einer Parteinahme für Wagner's Musik konnte keine Rede sein."

Franz kam auf die Theorie Helmholtz' von den Aliquottönen zu sprechen: „Wie immer ist auch hier die Praxis der Theorie weit vorausgeeilt, — was ist die Mixtur in der Orgel anders, wenn bei e—b, wenn bei d—c und bei g—f mittönt? Natürlich muß sie an richtiger Stelle angewandt werden, sonst klingt's scheußlich. Nehmen Sie in Bach's tragischer Kantate die Stelle, wo oben in D dur erst die hohen Glocken klingen, dann die mittleren, dann die tieferen Glocken, immer D dur, dazu bläst das Fagott c, — das klingt ganz famos."

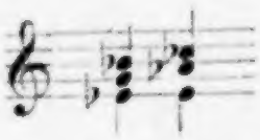
Dann kommt er auf die Harmonie der Sphären, auf die Welttöne, „es ist ganz sicher anzunehmen, daß bei der kreisenden Bewegung der Weltkörper gewaltige Tonerscheinungen entstehen."

Er erörtert mir mit Bezugnahme auf Saran's Buch die Verwandtschaft seiner Lieder mit dem Volkslied: „Eine polyphone Melodie ist eine solche, in der jeder Ton eine selbständige Harmonie verlangt und bedingt, bei der homophonen bleibt 2—3—4 Takte

lang dieſelbe Harmonienfolge, das kann ein wahres Geleier werden."

„Jeder Ton kann indifferent ſein, oder anſteigend oder abſteigend tönen" — hierfür zeichnet Franz mir als Beiſpiel folgendes auf, — „es iſt nicht immer derſelbe Ton, wenn's auch auf dem Klaviere ſo ſcheint.

indifferent anſteigend abſteigend

Der Geiger ſpielt auf ſeinem Inſtrument den Ton jedesmal anders. Nehmen Sie den reinen vollen

Es dur-Accord, wie großartig und gewaltig klingt der, aber ſchreiben Sie ſo:

wie ſanft und weich iſt's dann! Dabei behaupten Manche, es wäre immer derſelbe Ton." Ich ſchrieb ihm auf, — „man hört es ja, daß es verſchiedene

Töne ſind," da war er zufrieden und ſagte: „Natürlich, hören muß man's können."

Ich fragte Franz, ob Sealsfield, den er mir früher gerühmt, Poſtl ſei, über den vor einiger Zeit in einem Tagesjournal ein Artikel geſtanden? Er bejahte es und äußerte ſich wiederum in vollſter Anerkennung über ihn: „In der Charakteriſirung und Zeichnung der Perſonen hat ſeit Shakeſpeare Keiner Ähnliches erreicht wie er; ich beſitze ſeine Werke, — leider ſind manche nicht vollendet, — Romane kann man ſie eigentlich gar nicht nennen." Als ich bemerkte, ich hätte von ihm noch nichts geleſen, ich würde aber nächſtens damit beginnen, rief er lebhaft: „Da beneide ich Sie faſt, daß Sie dieſe Eindrücke noch friſch in ſich aufnehmen können."

Am Tage vorher hatte ich H. Siemiradzki's Bild „Die lebenden Fackeln des Nero" angeſehen, das im Gymnaſiumsſaale ausgeſtellt war; ich ſuchte Franz zu bewegen, mitzugehen, doch er lehnte es ab: „Menſchen mit Pech beſchmieren und anſtecken, das iſt kein Gegenſtand für die Kunſt, das mag ich gar nicht ſehen."

„In der Kunſt hat man allein die Schönheit als Princip der Wahl aufzuſtellen; alles Schöne iſt auch wahr, aber nicht umgekehrt iſt alles Wahre auch ſchön, ein Schmutzhaufen iſt nicht ſchön. Die

Griechen hatten dieſen richtigen Grundſatz und weil ihnen die Menſchengeſtalt ſogar noch nicht genügte, ſo veredelten ſie dieſelbe in ihren Darſtellungen. Aber heute, — da malt einer abgeſchnittene Menſchenköpfe, man ſieht's ihnen an, daß ſie ſchon drei Tage gelegen haben und man riecht's förmlich, wie ſie ſtinken, — iſt das ſchön? Und die Schriftſteller machen es nicht anders. In Freytag's ‚Verlorener Handſchrift' Speihahn und Bräuhahn, dieſe beiden ſcheußlichen Hunde, ſind das Kunſtobjekte? Dergleichen findet ſich aber ſchon früher, und wie machen ſie's, da ihnen ihre Phantaſie nichts hergiebt, was bleibt ihnen übrig zu thun? Dafür iſt ein ergötzliches Beiſpiel die Autobiographie von Marx, — er ſchildert, wie er ſeinen ‚Moſe' zuſtande gebracht, (blos einen Theil, die zwei andern hat er der undankbaren Welt vorenthalten): — um ſich in das ägyptiſche Leben und Land zu vertiefen, erzählt er, habe er öfters das ägyptiſche Muſeum in Berlin beſucht, da habe er dann die Begeiſterung gewonnen, aber die Wüſte, wie ſollte er die Wüſte darſtellen? Verzweiflungsvoll wanderte er hinaus zum Kreuzberg — nachdenkend, — ſiehe, da kam ihm ein Führer mit ſeinem Kameel entgegen — und ‚als ich in die ſanften, treuen Augen dieſes Thieres blickte, da ging in mir das Bild der Wüſte wie von ſelbſt auf.' Zum Totlachen! Man denke dagegen an Schiller, — kann man eine herrlichere, großartigere Schilderung

der Schweiz haben, als im Anfang des ‚Tell' und er war sein Tag nicht dort gewesen."

Anschließend an die vorhergehende Aufstellung schrieb ich Franz auf: Was er gestern über Wahrheit und Schönheit als Princip bei der Wahl eines Gegenstandes für die Kunst gesagt, dem stimme ich zu, doch seien dabei wohl gewisse Einschränkungen zu beachten. Ein Schlachtfeld mit zerschossenen Pferden, Kanonen, verstümmelten, ächzenden Menschen, Blutlachen, brennenden Dörfern sei gewiß kein schöner Anblick, — man könne ihn tragisch nennen, auch könne man die hohe Idee, die zum Kampfe führte, maßgebend sein lassen, z. B. einen Kampf um unsere Freiheit, und weiter, das Geschick Laokoon's und seiner Söhne, die von Schlangen erwürgt werden, sei doch an sich auch kein schöner Vorgang, — und doch hätten die alten Griechen Kämpfe und Schlachten und hätten den Laokoon bildlich dargestellt, — nur sei der Unterschied der, daß sie es nicht so realistisch gethan, wie die Modernen, — daß sie Vieles blos angedeutet. Da entgegnete er sehr hübsch: „Die Frage ist allein die: Läßt sich ein Gegenstand in Schönheit auflösen, kann ihn die Kunst idealisiren? Laokoon ließ sich idealisiren, ein Schmutzhaufen läßt sich nicht idealisiren, und von Schlachtenbildern (sagte er achselzuckend) — bin ich kein Freund!"

„Heute iſt leider die Kunſt dahin gekommen, in gewiſſen virtuoſen Fertigkeiten und in Effekten ihr Hauptſtreben zu ſuchen; die Alten konnten's auch, aber ſie thaten es nicht, es war nicht ihre Hauptſache. Grundlage aller Kunſt iſt Naivetät, wo die fehlt, da iſt nichts los; — unter den Muſikern hat davon am wenigſten Mendelsſohn; in ſeiner erſten Periode ſind ſeine Sachen gut, ſpäter iſt alles Salonarbeit, gemacht, deßhalb läßt er kalt."

„Mendelsſohn iſt zur rechten Zeit geſtorben, er hat den Ruhm bei ſeinen Lebzeiten genoſſen, zuletzt nahm's ſchon ab, als die Anhänger Schumann's ihm vorhielten, man ſähe ſeinen Arbeiten die Öllampe an; ja, ſo iſt's, keine Naivetät, bloß glatte, glänzende, vollendete Arbeit, — da iſt keine Leidenſchaft, das ſieht blos aus, als wäre es welche. Schumann ſteht in ſeinem muſikaliſchen Empfinden viel höher, aber bei ihm fehlt's wieder an der Form, es läßt ſich kaum ein Werk finden, was in der Form vollendet wäre; das macht, er kam zu ſpät in die Schule und gewiſſe Dinge, wie Kontrapunkt, muß man in jungen Jahren lernen, ſonſt iſt's nichts damit."

Mendelsſohn beſuchte einſt in Halle eine mir bekannte Familie und auch ich wurde gebeten; ich zeigte ihm mein opus 1, — es gefiel ihm und nun ſpielte er auf dem Klaviere ſeine Melodie ‚Auf Flügeln des Geſanges' und meine Melodie aus opus 1 Nr. 1 und Nr. 3 in einer Phantaſie verwoben,

ganz wunderbar, ja er war ein großer Künſtler."

„Mein opus 1 — (nicht opus 2 die Schilflieder) — aber noch opus 3 hat wohl etwas, was ausſieht, als wollte ich ſeinen Pfaden folgen und ſolange hielt er's mit mir, aber von opus 4 an ließ er mich fallen, da war's vorbei, als er merkte, daß ich nicht ſeine Schleppe tragen wollte. Schumann iſt mit mir gegangen bis opus 11, da wollte auch er, als er ſah, daß ich nicht ſeine Bahn ging, nichts mehr von mir wiſſen."

„Damals lebte hier eine Familie: Profeſſor Dalton, Anatom, er hatte eine Tochter von Rauch zur Frau; dieſer — einen großen Orden auf der Bruſt, große weiße Vatermörder — war einſt hier, ich hatte in dem Hauſe zu thun, — und ſehr herablaſſend ſagte Rauch: ‚Mein Freund Mendelsſohn äußert ſich ſehr anerkennend über Ihre Kompoſitionen!' Ich war damals noch ſehr klein und mußte das höchſt dankbar hinnehmen, ja, ich habe manche derartige Erfahrungen gemacht, — doch ich bin nicht beſorgt — meine Lieder werden länger leben als die Mendelsſohn's. Wunderbar iſt es, wie dieſe Sachen durch zu übermäßigen Gebrauch abgenutzt werden; dadurch, daß ſie durch die Hände von jedem Schuſter und Schneider wandern, bleibt von all dem Schmutz, den die Leute an den Fingern haben, etwas kleben, aller Glanz iſt verloren, man mag dieſe Lieder gar nicht mehr hören."

Lachend ſchrieb ich ihm auf: Ja, es war eine Zeit, kaum daß zwei ſingende Frauen zuſammen kamen, begannen ſie: „Ach, wie ſo bald ſchwindet der Reigen“ und „ergoſſen ihre Liebe.“

Nachholend aus einer früheren Unterredung will ich bemerken, daß Franz — Schopenhauer vollauf anerkennt: „Man braucht ihm ja nicht bis in alle ſeine Konſequenzen zu folgen,“ „in der Kunſt muß der Optimismus herrſchen, im Leben aber, was bleibt uns als Entſagung?“

Franz beſtätigt mir von Neuem, — wenn ſeine Lieder gleichſam durch die Kunſt idealiſirte Volkslieder ſeien, daß er — (was auch Saran S. 16 hervorhebt), bis dahin keine Ahnung von dieſen Liedern und Melodien gehabt habe.

„Achten Sie einmal darauf: Bei Bach, bei Beethoven, in meinen Liedern werden Sie finden, daß immer ein gewiſſes Motiv die Grundlage bildet; in dieſem Motiv iſt aber die Stellung eines jeden Tones wichtig, daß es entwicklungsfähig ſei, daß ſich auf ihm Weiteres aufbauen laſſe; ſolche Motive bedürfen zumeiſt der öfterſten Umarbeitung bis ſie ſind, wie ſie ſein müſſen, und wie wir es von Beethoven kennen, z. B. das Motiv aus der

Ddur-Symphonie, was ich in meinem Briefe an Hanslick angeführt, ist ein solches."

„Mendelssohn war ein ausgezeichneter Spieler, auch auf der Orgel, ihm verdanke ich viel. Als ich ihn Bach spielen hörte, dachte ich bei mir: Was der mit den Fingern und Tasten herausbringt, muß doch noch viel besser der menschlichen Stimme gelingen, das war der Gesichtspunkt, von dem aus ich bei Einstudirung Bach'scher Kantaten ausging. Bei Bach ist, wie ich schon sagte, Rhythmus, Accentuation eine Hauptsache, Hervorheben der Glieder, die sich eins an das andere wie an einer Kette aneinander reihen."

Nach den vorstehenden fast täglichen Unterredungen trafen wir uns in der Frühlingszeit seltener; ab und zu auf einem Spaziergange begegnete ich Franz und wir gingen dann eine Stunde miteinander. In diesem Sommer 1881 war in Halle die Gewerbe- und Industrieausstellung für Provinz Sachsen, Königreich Sachsen und Thüringische Staaten.

Wie schwer es für Franz infolge seines Gehörleidens war, sich über die Gegenwart zu orientiren, erfuhr ich hierbei wieder einmal. Ich fragte ihn

gelegentlich, ob er die Ausstellung schon besucht habe. Heftig erwiderte er: „Mit keinem Fuße betrete ich sie.“ Erstaunt entgegnete ich: Warum? und ich erbot mich ihn führen zu wollen. „Nein, nein,“ rief er, „ich will davon nichts wissen. Auch das ist so eine Erfindung der Neuzeit. Was ist das Ganze, was will das Ganze? Nichts bewirkt es, als Ehrgeiz, Eifersucht, Neid anzufachen.“

Franz sah nur die Schattenseiten.

Es war unmöglich unterwegs auf offener Straße einen Disput mit ihm zu beginnen und ihm das Einseitige seiner Meinung zu zeigen. Wie in dieser Hinsicht, so fand ich wohl sein Urtheil über gegenwärtige Verhältnisse hart und nicht zutreffend. Eine große Bitterkeit sprach oftmals aus ihm, sobald er die Gegenwart und ihre Leistungen in Kunst und Leben berührte, nur wenn auf Bach und Händel und besonders auf ersteren die Rede kam, war er ein anderer.

So äußerte er auf einem Spaziergange: „Was die Bibel für das Christenthum, das ist das ‚Wohltemperirte Klavier‘ für die Musik, denn noch immer ist es ein unerschöpflicher Born der Verjüngung, der Erfrischung für Jeden, der damit sich beschäftigt, die Quelle alles Schönen und Tiefen, was je ein Menschenherz bewegte, und die noch nie versagt hat, ihre Segnungen dem zu Theil werden zu lassen, der sich an sie wandte.“

„Da kam ich zu Härtel nach Leipzig und sprach

mit ihm über die verschiedenen Ausgaben des ‚Wohltemperirten Klaviers', — z. B. die der Bachgesellschaft, bei Härtel erschienen, hat Stellen, bei denen man sich die Ohren zuhalten möchte; nicht anders ist's bei der von Reinecke, die fast genau dieselbe ist; am besten ist noch die Czerny'sche. Man muß nur bedenken, daß Bach bis an sein Lebensende daran gefeilt hat; dann schrieb ein Schüler so, ein anderer so, so mußten die verschiedenen Handschriften verschiedene Lesarten zeigen. Nun kommt die historische Schule und will nach ihrer Methode eine richtige Ausgabe herstellen; daher der Unsinn! Wenn alles historische Material erschöpft und verwendet ist, dann tritt ein Anderes in sein Recht, das ist der ästhetische Gesichtspunkt. Von diesem aus habe ich das ‚Wohltemperirte Klavier' durchgesehen und habe wohl ein paar hundert Stellen gefunden, die Bach nicht so geschrieben haben kann. Ich, mein Sohn, Dreisel in Leipzig haben diese Arbeit — jeder für sich — vorgenommen und sind zu gleichen Resultaten gekommen, das muß doch eine Begründung haben. Sollte das ‚Wohltemperirte Klavier' in dieser Form veröffentlicht werden, dann wird man wieder schreien: Der, der nicht hören kann, dem das wichtigste Organ zur Beurtheilung fehlt, will das unternehmen; man bedenkt nicht, daß ich innerlich höre, daß mir jeder Ton klar und deutlich vorschwebt."

„Man*) schickte mir aus Berlin ein paar alte Handschriften eines Werkes von Bach, aus der Königlichen Bibliothek und Amalienbibliothek. Sie sind nicht mal registrirt, weil kein Mensch was daraus zu machen gewußt hat, — oben hoch die Melodie, unten der Baß. Der Eine sagt, es wäre eine Sonate, Unsinn — s'ist ganz Suitenform: Präludium, Sarabande und Double am Schluß, alles in einer Tonart; ob für Geige, Flöte oder gar Laute, Keiner weiß es. Na, ich sehe das Ding genauer an und finde eine der herrlichsten und tiefsten Melodien, die Bach geschaffen, wunderschön. Ich habe sie jetzt herausgegeben**). Spitta sagt, sie müsse von Bach sein, weil Emanuel sie geschrieben, ich sage dagegen, eines solchen Beweises bedürfe es gar nicht, denn so etwas Herrliches könne überhaupt nur von Bach herstammen. — Ich habe das Ding an Bitter gesandt und erhielt einen sehr anerkennenden, freundlichen Brief von ihm."

Franz ist Idealist. Reinheit der Empfindung, ästhetische Reinheit — gilt ihm als nothwendigste Voraussetzung und Bedingung, daß ein Kunstwerk vollkommen, daß es schön sei, daher in seinen Liedern sich nichts findet, was irgendwie sinnlich erregend auf den Hörer wirken könnte. Diesen idealen

*) Dr. phil. Erich Prieger, Berlin.

**) C moll-Suite. Verlag von Breitkopf & Härtel, 1881.

Standpunkt überträgt Franz auch auf alle menschlichen Verhältnisse; so kommt es, daß er überall Grund zur Unzufriedenheit findet. Heute äußert er: „Statt daß die Besten unter den Völkern die Gesichtspunkte heraussuchen sollten, die die Menschen sich näher bringen, hat man seit ein paar Decennien das Nationalitätsprincip aufgestellt, daher das Gegentheil, überall stehen die Völker sich gegenüber und zeigen sich die Krallen. Und sehen Sie die Wirthschaft im Innern des Staatslebens, nichts wie Schacher; entweder ist ein Princip, nach welchem regiert werden soll, richtig oder nicht richtig; aber hier wird gehandelt: ich gebe Euch das, dafür gebt Ihr mir das, das nennt man Kompromiß — und da sieht man nicht, daß solche Wirthschaft das Volk depraviren, das moralische Gefühl des Volkes ruiniren muß."

„Leider zeigt auch das Kunstleben Ehrgeiz, persönliche Interessen und Intriguen: X. hat neulich ein Werk von Y. aufgeführt, ich wette, daß noch nicht sechs Wochen vergehen, dann wird Y. eins von X. in einem Konzert bringen. Bei Aufstellung der Programme sollen andere Gesichtspunkte maßgebend sein."

---

„Ich habe eine Reihe Männerquartette und Choräle für Männerstimmen komponirt, aber kein Mensch singt sie, obwohl ich ohne Überhebung aussprechen

kann, daß ſie zu dem Beſten gehören, was wir in der Art beſitzen. Die Leute können ſie auch nicht ſingen; ſie ſind gewöhnt oben eine Melodie zu haben, wozu die anderen Stimmen unten irgend eine Begleitung brummen. Bei meinen Quartetten iſt's anders, — jede Stimme hat ihre Bedeutung und Geltung, die hervortreten muß, — ſie ſind polyphon, es iſt kein Aneinanderkleben bloß von Accorden, aber das gefällt nicht, das verſtehen die Leute nicht, — in Köln haben ſie mal den Verſuch gemacht, ſchrecklich! doch es wird noch kommen."

---

„Bei meinen Liedern beachten ſie einmal: Jedes Lied hat einen Vorderſatz, eine Mitte, dann eine Pointe. Viele Komponiſten komponiren die Worte, wie ſie daſtehen, daher ſie am Schluß in die Brüche kommen, weil der Schluß oft ganz etwas anderes will, als der Anfang beſagt. Meine Lieder zeigen ſchon im Vorderſatz, im erſten Theil, wohin der Schluß will, der Schluß wird vorbereitet, wenn er auch die Pointe anders ausſpricht, — ich nenne das das Zurückbiegen der Pointe*); wie ich ſchon früher Ihnen ſagte, ich mache nicht Muſik zum Text, ſondern ſetze den Text in Muſik um."

---

* cf. Liszt, Rob. Franz. S. 24.

Über das Resultat der Reichstagswahlen 1881: — „Konservative, Reichspartei, Nationalliberale, Secessionisten, Volkspartei, Soziale, Polen, — so ein Häringssalat ist noch gar nicht dagewesen."

---

„Ich bin keine ganz logische Natur, ich bin nicht logisch geschult genug. In den oberen Gymnasialklassen ging ich ab, um Musik zu studiren, trotzdem aber habe ich Kant, Hegel, Schelling und besonders Schopenhauer genau traktirt, ich kenne Goethe und Schiller und Shakespeare und Heine sehr genau, wenn ich auch in vielen Dingen Autodidakt bin. Eins aber habe ich gelernt, was heute vielen Leuten abgeht, — mich zu demüthigen, mich zu bescheiden, mein persönliches Ich zurücktreten zu lassen. Sechs Jahre lang 1836—1812—1813 habe ich keine Note veröffentlicht, bloß studirt, mich mit Alten und Neueren beschäftigt, — dann ging das Schreiben wie von selbst; eine kleine Phrase konnte genügen, mir die Grundlage für ein ganzes Werk zu geben, — es ging, weil ich eben gelernt hatte. So ist mir einmal eine reizende Phrase von Eccard aus ‚Zu dir, Maria, wallfahrten wir', was wir damals in der Singakademie sangen, ein Motiv geworden."

„Aus meinen Gedanken über Musik verdiente wohl Manches aufbewahrt zu werden, doch wie ich mich hinsetze, derlei niederzuschreiben, beginnt mein

Zweifeln, ob es auch gut werde, ob ich nicht Angriffspunkte gäbe, das hat mich abgehalten."

Als ich hierzu bemerkte, in den bekannten Broschüren sei sein Stil, die Form sehr gut, — fuhr er fort: „Jetzt kann ich nicht mehr schreiben (er deutete auf seine durch sein Nervenleiden verkrümmte Hand), aber früher wenigstens beim Briefschreiben kamen mir keine Skrupel, da ging es ohne großes Bedenken und da ist auch kaum einer beendet, in den ich nichts hineingelegt hätte. Das wird wohl nicht verloren sein und wenn ich mal todt bin, wird gewiß Manches ans Tageslicht gefördert werden."

---

„Für jede Kunstrichtung ist es maßgebend, daß man die Natur und Natureindrücke nicht bloß abmalt, sondern man muß diese in sich aufnehmen, in sich verarbeiten und dann gleichsam von Neuem aus sich heraus neugestalten und wiedergeben, so entsteht ein Kunstwerk, sonst ist's bloß ein Konterfei."

---

„Man hat mir vorgeworfen, daß ich bloß die kleine Kunstform des Liedes bearbeitet habe; — wenigstens kann ich sagen, daß ich dabei niemals in meinem Leben auch nur eine Linie von dem Princip abgewichen bin, das nicht von heute und gestern, sondern das für die wahre Kunst seit tausend und mehr Jahren besteht, ein Princip, das nicht durch Ort und Zeit beeinflußt wird, son-

dern das als ewiges Geſetz der Kunſt gilt. Heute ſind Viele, über die gewaltig in die Welt hinausposaunt wird, deren Werke aber mit ihnen werden begraben werden."

Franz erzählt mir perſönliche Erlebniſſe und Begegnungen mit Liſzt, mit Kroll*) (einem ehemaligen Schulgenoſſen) — dann fährt er fort:

„Von Liſzt auch und beſonders von Wagner iſt die Behauptung ausgegangen, daß die Juden in der Muſik nicht produktiv wären, daß ſie nur reproduciren könnten; es hat etwas Wahres, gemünzt aber war die Pointe mit gegen Mendelsſohn. Nun, Eins muß man Mendelsſohn laſſen, — Stil; beſonders in ſeinen erſten Werken, Ouverture zum ‚Sommernachtstraum', ‚Hebriden' u. ſ. w. da iſt Stil, Klarheit, — zuletzt wurden ſeine Sachen mehr Salonarbeit, aber immer formvollendet. Wenn man ihm Nachahmung Händel's vorgeworfen hat, ſo wüßte ich nicht, worin die beſtehen ſollte, — höchſtens in einem Sinne (Objektivität). Mendelsſohn ſteht immer ſehr hoch. Sie wiſſen auch, daß ich Liſzt ſehr hoch ſchätze, das hat aber mit ſeinen Werken nichts zu thun und — eine Ouverture zum ‚Sommernachtstraum' wird weder er noch ich machen."

Am Schluß, als wir uns trennten, reichte Franz mir die Hand und ſagte: „Alles Perſönliche, was

*) Herausgeber des „Wohltemperirten Klaviers".

ich Ihnen erzählte, lassen Sie ruhen, — mit meinen Bemerkungen, die die Musik betreffen, machen Sie, was Sie wollen."

## 1882.

„Kürzlich erhielt ich einen Brief von Schuster*) aus Wien, der mir mittheilt, er habe erfahren, daß R. Wagner in seinem engeren Familienkreise sehr oft sich meine Lieder vorsingen lasse. Nun, da will ich noch von früher Ihnen erzählen: Auf einer Reise in die Schweiz — in den 50er Jahren — besuchte ich Wagner, der damals in Zürich lebte. Im Verlaufe der Unterhaltung öffnete Wagner seinen Notenschrank und sprach, auf dessen Inhalt deutend: ‚Das ist alles, was ich an Musikwerken besitze', — es standen da Bach, Beethoven und auch meine Lieder. Was sollte ich dazu sagen, ich hielt das Ganze mehr für Höflichkeit und legte demnach kein besonderes Gewicht darauf. Jetzt nun, da ich das von Schuster höre, gewinnt's neuen Werth und es mag ja wohl sein, daß Wagner gerade meine Lieder anerkennt."

Bei einem Spaziergange brachte ich das Gespräch nochmals auf Wagner. Franz war in seiner Beurtheilung ihm heute sehr günstig gestimmt: „In

*) Prof. Dr. Schuster in Prag.

ſeinen Werken finden ſich dramatiſche Stellen, — da nahm Wagner ſich Weber, auch Gluck als Muſter, — epiſche Stellen, da war es Beethoven, und Lyriſches, — da war es Schubert und es mag ſein, daß er hierin auch mit mir ſympathiſirt. Sehen Sie ſich Schubert's Lied ‚Die Roſe' an*) — es liegt darin das Lohengrin-Motiv ‚Mein lieber Schwan' — ganz deutlich. Und mein Sohn machte mich darauf aufmerkſam, in meinem op. 51, in dem Liede ‚Wiederſehen' iſt eine Stelle, das Recitativ, dieſe Stelle iſt das Schickſalsmotiv aus der ‚Walküre'. Dieſes op. 51 iſt aber im Jahre 1844 von mir geſchrieben, ſolange hat es im Pulte gelegen, kein Menſch hat's geſehen, — Wagner auch nicht — und doch iſt's das Motiv. Da werden am Ende Manche ſagen, ich hätte Wagner abgeſchrieben. Warum ſollen wir nicht einmal auf Gleiches ſtoßen? Ich ſagte es Ihnen ſchon früher, daß in meinen Liedern Muſik und Wort ſich decken, daß die Muſik gleichſam aus dem Texte herauswächſt, das iſt ja auch Wagner's Princip. Daß unſere Formen andere ſind, hat einen anderen Grund, denn wenn wir beide denſelben Gegenſtand behandeln würden, ſo würde meine Arbeit ganz anders ausſehen. Es beruht darauf: Wagner iſt von Natur hochveranlagt — als Dichter, als Maler, als Muſiker, keine Seite

*) op. 73 Anfangsmotiv.

wurde in seiner Ausbildung bevorzugt, daher er stets nach verschiedenen Richtungen hin gezogen wurde; dazu kommt das jahrelange Leben als Dirigent an kleinen Bühnen und Umgang mit schlechter Musik, bis sein Talent sich Bahn brach; — ein großer Wille steckt allemal in ihm. In seinen Schriften ist er zu weit und breit, da macht sich eben wieder das geltend, daß er nicht durch die Musik allein geleitet, sondern auch von anderen Richtungen gefesselt wird. — Er hat Unglück mit seinen Äußerungen, er beleidigt da fast immer, ob er schreibt oder spricht.

Wagner ist ein bedeutender Mensch, ich stelle ihn sehr hoch, und eine Anerkennung von ihm geht mir weit über die der ganzen Hochschule."

---

„Gestern war ich in Leipzig, dort gab man mir den ‚Schalk' zu lesen, darin steht das Lied: ‚Kommt ein Vogerl geflogen', wie es Schiller, Uhland, Scheffel, Heine u. s. w. gedichtet haben würden." Unter größtem Lachen erzählte Franz mir, wie ihm das Lesen Spaß gemacht und er empfahl mir die Nummer dringend. Diese Nachbildung hatte ihm offenbar Vergnügen bereitet.

---

Bei einer Begegnung erzählte ich Franz, daß ich mit Interesse bei Thayer (Beethoven, III, S. 91 und 147) über Schiller's Gedichte, insoweit dieselben sich

für die Kompoſition eignen, ein ganz ähnliches Urtheil Beethoven's gefunden habe, wie ſolches Franz mir früher ausgeſprochen. Franz erwiderte: „Schiller's Gedichte ſind ſeine Philoſophie in Worten, — aber immer mit Pathos, bei jeder Gelegenheit holt er den Himmel und ſämmtliche Götter herbei; Schiller giebt ſein ganzes Gefühl, er läßt der Muſik gar nichts zu thun übrig, er iſt mehr dramatiſcher Dichter. Goethe aber und beſonders Heine gaben nur Andeutungen, die regen das Gefühl und die Phantaſie an, — die Muſik führt das aus. Mit Recht rühmt Schopenhauer Bürger und nennt ihn den größten Dichter nach Goethe, — ſehen Sie ſeine Balladen an, ‚Lenore' u. ſ. w., — da ſind Naturlaute, da iſt was zum Komponiren. Schade, daß er unter Verhältniſſen leben mußte, unter denen er ſich nicht entwickeln konnte und zu Grunde ging. Jetzt bin ich am Leſen geweſen von Goethe's italieniſchen Briefen, habe ſie aber nicht durchbekommen, es war mir unmöglich; dort ſoll man die höchſten Geſichtspunkte der Kunſt finden, — aber Goethe beſchäftigt ſich zuviel mit ſeinem lieben Ich, überall ſtellt er ſein Ich in den Vordergrund; die Schweizerreiſe iſt ganz anders, da iſt Natur, Friſche, Urſprünglichkeit."

---

9. April 1882. Heute erſter Oſtertag, auch ein dies festus für mich. Ich begegnete Franz, wir

kamen auf die Arien Händel's zu ſprechen. „Was hört man denn in den Koncerten für Arien, ſagte er, ‚Ah perfido' von Beethoven, ein paar von Mozart, Agathe aus dem ‚Freiſchütz' und noch ein paar andere, das iſt Alles, — haben Sie aber jemals eine Arie von Händel ſingen hören? Seit Jahren habe ich eine Reihe derſelben veröffentlicht, doch gerade die Leute, die die Sänger darauf aufmerkſam machen ſollten, bekümmern ſich nicht darum, Niemand kennt ſie. Kommen Sie mit zu mir, fuhr er fort, ich will Ihnen eine, ſo gut es geht, ſpielen; ich kann nicht mehr ſpielen (er wies auf ſeine Hände), ich kann nur annähernd Ihnen das Ganze andeuten."

Ich ging mit. Franz zeigte mir Manuſkripte ſeiner Lieder und knüpfte daran die Bemerkung, daß er nur wenige Vortragsbezeichnungen angebracht habe, die Lieder müßten durch ſich ſelbſt ſprechen — gerade entgegengeſetzt dem, was ihm Jul. Schmidt vorgeworfen habe. Dann nahm er die Arie aus „Radamiſt" von Händel: „Sommi dei" (Franz' Ausgabe Heft 3) und ſpielte Melodie und Begleitung, ſoweit er mit ſeinen Händen vermochte. Ich war erſtaunt, was er in die Töne hineinlegte, man hörte, wie er die Töne ſingen ließ, und bei der Stelle: „Balſam thaut aufs arme Herz" (proteggete un mesto cor), rief er mir glänzenden Auges und freudeſtrahlend zu: „Hören Sie doch, hören Sie doch, wie ſchön!" — Ich hörte es, es klang wirklich ſchön, ich nickte ihm

zu, so mußte doch vor seinem Innern der Gesang vernehmbar sein, denn an sich hörte er, der Arme, keinen Ton, keinen Laut. — — Ich mußte an Beethoven denken, es wurde mir Vieles aus dessen innerem Leben und Schaffen klar. Erstaunt war ich, daß Franz noch so gut zu spielen, die Töne fast wie ein gesunder hörender Mensch hervorzubringen vermochte, wenn auch der Anschlag zuweilen etwas hart war.

Als ich ihm dies andeutete, erwiderte er: „Große Technik habe ich nie besessen, aber singen konnte ich die Töne lassen, wie nur irgend einer. Blüthner hat manchesmal neben mir gestanden, wenn ich bei ihm spielte."

Noch äußerte Franz: „‚Radamist' ist aus Händel's jungen Jahren, und da sagen Manche, an den Werken der damaligen Zeit sei nicht viel dran. Alle diese Arien sind schön."

Dann zeigte Franz mir seine Bearbeitungen der Händelschen Duette — „weil ihm jetzt bessere Quellen als früher vorlägen", — und die Bearbeitungen der Arien für Orchester, für Koncertaufführungen: „Hoffnungen knüpfe ich nicht daran, daß sie etwa deßhalb mehr gesungen werden würden, ich mache diese Arbeit, weil nach meinem Tode Keiner sich mehr die Mühe geben wird; es kann's auch Keiner mehr, — ich thue es der Sache wegen."

2. Ostertag 1882. Tags vorher beim Abschiede hatte ich Franz eingeladen mich zu besuchen, weil ich gerade ein Heft „Grenzboten“ (1881, Nr. 27—28) im Hause hatte, in dem eine Beurtheilung über ihn von H. Kretzschmar stand. („Das deutsche Lied seit Schumann“.)

Franz kam und las die ersten Seiten des Aufsatzes. Er findet bei Jensen viel Aufgebauschtes und Triviales, — „den Tagesgeschmack werden die Lieder nicht lange überdauern.“ Was die Beurtheilung seiner selbst betraf, äußerte er: „Da sehen Sie, wie es geht. Kretzschmar*) rühmt meine Stärke im Leidenschaftlichen und in den gewaltigen Ausbrüchen eines tief erschütterten Gefühls, Andere gerade sprechen mir alle Leidenschaft ab und rühmen die Lieder, die Kretzschmar angreift. Das Lied ‚Willkommen mein Wald‘, das Kretzschmar anerkennend hervorhebt, ist eins meiner schwächeren, ja ich habe lange Bedenken getragen, ob ich's überhaupt drucken lassen sollte.“ „Bei meinen Kompositionen hat mich immer Eins geleitet, ich hatte stets meine Ideale, zu denen ich aufschaute, Bach und Händel, — ich weiß aber auch, was ich Schubert und Schumann und Mendelssohn

*) Kretzschmar sagt dortselbst: „Wir können gar nicht darüber im Zweifel sein, wo die Natur des Komponisten sich voll und ungebunden präsentirt. Das ist im Starken und Leidenschaftlichen und bei den gewaltigen Ausbrüchen eines tief erschütterten Gefühls.“

verdanke, das hat mich bewahrt, indem ich strebte in meiner Sphäre denen nachzuahmen, mich *selbst aufzuzehren*; Schumann hat sich selbst aufgezehrt, indem er sich nur mit sich beschäftigte." „*Man muß sich in Andere hineinleben, in Andere versenken können, man bekommt doppelt zurück, was man gegeben hat.*" Ich schrieb ihm auf, das sei ein schöner und wahrer Gesichtspunkt; — da nickte er.

„Die Musik ist auf das Princip der einfachen Tonreihe, also der Melodie gegründet, da ist gar kein Zweifel; — die Musik der Alten, noch z. B. der Gregorianische Kirchengesang ist einfache Tonreihe, auf und nieder; und wenn die Alten eine Begleitung hatten, sei's durch Flöten oder indem sie ein Saiteninstrument dazu griffen, so war diese Begleitung sicherlich *nicht harmonisch*, sondern mehr *rhythmisch*. Erst später im 12.—13. Jahrhundert fing man an, jedem Ton der Melodie einen Ton im Baß, der dazu stimmte, entgegenzusetzen, d. h. zuzugesellen als Begleitung: den einfachen Kontrapunkt; dann setzte man bald einen 2., dann einen 3., 4. dazu, und dies steigerte sich mit der Zeit so, daß man sogar einen 60fachen Kontrapunkt gemacht hat, ja das höchste ist ein 64facher, doch ist ja das nicht mehr Komposition, sondern Rechenexempel, — aber immer hatte man dabei noch keine Harmonie. Die

Harmonie hat man förmlich erst aus dem kontrapunktischen Satze da, wo die aufeinander treffenden Noten gerade zusammenpaßten und zusammenstimmten, herausgeklaubelt; — so entstand die Harmonie, die noch gar nicht so alt ist, an die Melodie gebunden, aus ihr heraus. Heute nun soll Alles in Harmonien geschrieben werden, es ist aber, wie ich schon früher sagte, oft mehr ein bloßes Aneinanderkleben von Accorden, als Musik. Der Erste, der von der Art des alten Satzes abwich, ist eigentlich Fr. Schubert, bei ihm findet man zuweilen Accorde, von denen man gar nicht weiß, wo sie auf einmal herkommen; bei Schumann findet sich das noch mehr. Diese Abweichungen liegen zum Theil darin, weil die Alten das Verhältnis des 7. zum 8. Tone, die Septime, den Leitton, der doch ein halber Ton ist, nicht kannten, die 7. — 8. Stufe ist bei den Alten immer ein ganzer Ton; deßhalb vermochten sie auch nicht aus einer Tonart in die andere überzugehen. — Heute ist alles erlaubt, da soll man auch nicht mehr nöthig haben, eine Dissonanz aufzulösen, wenn nur überhaupt die Möglichkeit, sie zu lösen, besteht."

Einige Tage danach brachte ich Franz wieder auf dieses Gespräch, indem ich ihm entgegenhielt, man müsse doch annehmen, wenn die alten Griechen zu ihren Gesängen in die Lyra, in die Saiten gegriffen hätten, so müsse es doch wohl gestimmt haben, es müsse doch wohl harmonisch gewesen sein. Er er-

widerte: „Nein, Gott weiß welcher Art die Stimmung der Saiten gewesen ist, oder was sie dazu gegriffen haben, ich glaube, es war die Begleitung bloß mehr eine rhythmische, harmonisch ist sie sicherlich nicht gewesen.“ *)

Sodann las Franz einen Artikel von Kalbeck aus der ‚Wiener allgemeinen Zeitung‘ über Wagner's ‚Parsival‘ vor. Daß Franz die Richtung Wagner's verurtheilt, ist oft genug erwähnt, aber stets anerkennt er die hohe Bedeutung desselben und sagt: „Schlechtmachen können sie Alle, Herr Kalbeck, Herr Hanslick u. s. w., mit hämischen Bemerkungen werden sie ihn aber nicht zwingen, weil sie selbst nichts Besseres ihm entgegenhalten können.“

Ich machte Franz auf den Artikel: „Rob. Franz“ in dem neuen Musiklexikon von Riemann aufmerksam, nach welchem der Ehrenfonds von Liszt, Joachim, Frau Magnus in einer Tournée zusammengespielt sein sollte, während er mir stets als den eigentlichen Urheber von Senfft-Pilsach genannt habe. — „Das ist er auch, er hat geschrieben, er hat alle Welt in Bewegung gesetzt und seinetwegen thut mir diese Angabe leid. Joachim hat in Leipzig mitgewirkt, die Fürstin Hohenlohe hat auf Anregung Liszt's bei der hohen Aristokratie in Wien gearbeitet und so geschah Ähnliches an vielen Orten, aber der

* cf. Hüffer, Musik der Zukunft S. 11.

eigentliche Urheber des Ehrenſolds iſt Herr von Zenſft-Pilſach."

Franz erzählt von perſönlichen Begegnungen mit Reißmann, als dieſer in Halle lebte, und über Naumann. Als ich meine Verwunderung ausſprach, daß Naumann in den Deutſchen Tondichtern' kaum den Namen Rob. Franz erwähne, während er über Unbedeutende Zeilen lang ſpreche, gab mir Franz eine Aufklärung.

„Was unmittelbar wirkt, was der große Haufe ſogleich erfaßt, das iſt allemal anrüchig."

„Man hat mir vorgehalten, ich hätte Schubert und Schumann nachgeahmt, nun, natürlich habe ich als der Nachgeborene das ſtudirt, was jene geleiſtet hatten, und da werde ich freilich nicht deren Fehler und Schwächen, ſondern ihre guten Seiten nachzuahmen ſtreben. Eins iſt immer hervorzuheben, Schubert und Schumann hatten keine Vorbilder, ſie haben ihre Lieder aus ſich geſchaffen, ich hatte ſie als Vorgänger; aber was hat Schubert an Texten komponirt, wieviel Erbärmliches iſt darunter, und das Myſtiſch-Paradoxe bei Schumann, — dergleichen nachzuahmen werde ich mich wohl hüten."

„Die alten griechiſchen Tonarten haben als 7.

Ton (7.—8. Stufe) ſtets einen ganzen Ton; Bach und Händel vermochten noch in den alten Tonarten zu ſchreiben eben ſo gut wie in den neuen, — was aber ſpäter darin geliefert worden, iſt ungenießbar. Ich ſelbſt hatte mich durch Beſchäftigung mit den alten Formen ſo in dieſe Tonarten hineingelebt, daß ſie auch mir ganz geläufig waren, verſtehen Sie, — nicht durch ein beſonderes Studium, durch Theorie, nein, bloß durch die Beſchäftigung mit den alten Sachen; — ich wußte es eigentlich ſelbſt kaum, Julius Schäffer erſt machte mich einmal darauf aufmerkſam, indem er ſagte: „das Lied iſt ja in griechiſcher Tonart geſchrieben!“ Wenn Sie meine Lieder durchſehen, werden Sie eine ganze Reihe, wohl an zwanzig, finden, beſonders alte Volkslieder, die in dieſen Tonarten geſetzt ſind.“

„Bach und Händel ſchrieben ihre Partituren ſo, daß ſie ſtets oben die Hörner und Pauken ſetzten, dann die Flöten, Klarinetten, Oboen, dann die Violinen u. ſ. w., d. h. ſie ſtellten alle die Inſtrumente, die eigentlich die Melodie führen, zuſammen und Hörner und Pauken und dergleichen, die mehr blos Kolorit geben, brachten ſie oben hin.

Beethoven iſt zuerſt von dieſer Art des Satzes abgewichen, ich weiß nicht, warum, — aber ſeit er's angefangen, ſetzt man heute gewöhnlich oben in der Partitur erſt die Flöten, Klarinetten, Oboen, dann

Hörner und Pauken und dann die Geigen. Nun, ich habe nichts dagegen gehabt, wenn man auch meine Bearbeitungen in dieser Weise stechen ließ, als man mich fragte, — gestern aber lag mir ein Unsinn vor. Ich bin bei der Bearbeitung der 1. und 2. Kantate aus dem Weihnachtsoratorium und bekam die Korrektur. Nun sind in der Sinfonie zur 2., der Einleitung zur Kantate, gleichsam zwei Chöre, einer, der wie von oben vom Himmel herabsingt, oboe d'amore und oboe da caccia, und ein Chor, der von unten nach oben, gleichsam von der Erde nach oben singt; — da wir nicht mehr oboe d'amore und oboe da caccia haben, so ersetzte ich sie durch Klarinette und die oboe da caccia, die tiefere Lagen hat, durch das Englische Horn, was ganz gut dazu paßt, — und für den zweiten Chor nahm ich Oboe und Fagott. Jetzt bekomme ich die Korrekturbogen — und siehe, ohne mich zu fragen, hat man nach heutigem Gebrauche Oboe und Klarinetten und Hörner alles untereinander und durcheinander gesetzt, eine schöne Schweinerei, kein Mensch kann sich darin zurecht finden und wär's ein lieber Gott. Natürlich sind die ganzen Platten unbrauchbar."

Auf einem Spaziergange traf ich Franz; grau wie der Himmel war seine Stimmung, er schimpfte über Dinge, über die es sich gar nicht lohnte, soviel Aufhebens zu machen. Wir plauderten und — in

einer Viertelstunde lachten wir beide herzlich. „Glauben Sie ja nicht, daß das Dirigiren so was Gewaltiges ist; — es giebt eine Art Dirigenten, Leute, die es genau nehmen, die arbeiten, die von der Musik mit fortgerissen werden, die die Zähne förmlich aufeinander beißen müssen, wenn's gegen den Takt geht — und eine andere Sorte, Leute, die die nöthige Frechheit und Unverschämtheit haben, die sich durch nichts irre machen lassen, die durch nichts innerlich gepackt werden, nur immer mit der Hand gleichmäßig weiter wedeln, — diese kommen am besten durch."

„Die Kunst ist nicht wie eine Schraube ohne Ende, daß man denken könnte, es könne so bis in alle Ewigkeit weiter komponirt werden. Nein, sehen Sie die griechische, die gothische, die italienische Kunst an, — wo sind sie geblieben? Ebenso ist's mit der Musik, in Beethoven hat sie den Höhepunkt erreicht, solch große Formen sind seitdem nicht mehr geschaffen worden, von da an geht's langsam bergab."

Franz empfiehlt mir „Romanzen und Balladen von H. Grimmer", die er vor einigen Jahren her ausgegeben hat und die er — mit Erlaubnis der Besitzer Breitkopf und Härtel — bei der Herausgabe ausgefeilt hatte. „Grimmer hatte als Student in Leipzig im Kreise von Musikfreunden wohl die alten

Volksweisen kennen gelernt, denn die Kompositionen haben ganz den Ton; sie sind sehr gut, charakteristisch, sonst hätte ich mich auch nicht damit abgegeben; früher hat Grimmer Lieder veröffentlicht, an denen ist nichts dran, nur eins ist gut, an Mignon, das ist zart und duftig."

„Gestern hatte ich eine Freude, — es besuchte mich die Frau R. R., eine geborene R., aus dem Hause, in dem ich früher mehr Zeit verbrachte, wie in meinen eigenen vier Pfählen und wo ich eigentlich die erste Anregung zum Komponiren empfing; — ein geistig begabtes Mädchen war sie, sang, zeichnete u. s. w. Durch die politischen Interessen ihres Mannes veranlaßt hat auch sie viel mit den Gährungen der Zeit sich befaßt, war mit in Frankfurt a M., Gotha, — aber endlich sieht sie ein, daß all das doch nichtig und hinfällig ist und sagte mir, daß sie wieder auf meine Lieder zurückkomme und in denen ihre Befriedigung finde."

„Ja, die Gothaner waren Leute, die mit Idealen einen Staat zusammenbauen wollten, aber sie übersahen, daß der Staat mit Idealen gar nichts zu schaffen hat; — der Staat ist die fürchterlichste, unerbittlichste Realität, die sich nur denken läßt, er rechnet mit Wirklichkeiten, nicht mit Idealen. Natürlich seit diese Leute ausgenutzt sind, sind sie beiseite geschoben. — Wer in der Kunst seine Befriedi-

gung findet, der kann nicht für die Parteikämpfe, wie sie jetzt herrschen, Verständniß haben, ich sage es offen, ich verstehe nichts davon."

---

Franz redet darüber, wie z. B. Palestrina, Orlando Lasso mehr vom Bewußtsein des Volkes getragen im Ansehen wie Könige gestanden hätten; — „das ist vorbei, die Kunst ist im Niedergange und ebenso, wie es Zeiten gab, wo man künstlerisch zu sehen völlig verlernt hatte, so wird's auch mit dem Hören werden, die Menschen werden für gute Musik gar keinen Sinn mehr haben."

Als ich ihm entgegnete, das Gute werde niemals untergehen, wenn auch der Musikschund in 50 Jahren verfault sein werde, sagte er: „Erst müssen wir diese Zeitepoche hinter uns haben, erst muß die soziale Frage durchgekämpft sein, die läßt sich nicht aufdämmen; also gelöst muß sie werden auf die eine oder andere Weise, und mit ihr muß der Materialismus schwinden, denn die soziale Frage beruht ja auf dem Materialismus; ob dann eine neue Art Musik zu empfinden kommen wird, — eine neue Tonreihe, Viertelstöne, — wer weiß es, freilich eine Beethovensche Symphonie würde man dann nicht mehr verstehen."

„Ich war acht Tage in Cancna bei Stahlschmidt,*)

*) Ihm befreundeter Landwirth.

— da war ein junger Bildhauer*) aus Berlin, der Gefallen an meinem Kopfe gefunden hatte und gern eine Büste von mir anfertigen wollte. Na, nachdem ich gehört, daß er ein tüchtiger Künstler sei, habe ich eingewilligt, denn ich wollte die schon vorhandenen Fratzen nicht noch um eine neue vermehren. Es macht mir Spaß, das Ding ist ganz gut geworden, — Lebensgröße. Dabei hat sich denn herausgestellt, daß meine Nase gar nicht so in die Höhe gekrümmt ist, wie sie auf meinen Photographien immer erscheint, — ich weiß selbst nicht, woher das kommt. Wir werden ja sehen, was meine Freunde sagen, wenn das Ding fertig ist."

Offenbar war diese Abnahme ein angenehm anregendes Ereignis für Franz gewesen: „Das ist keine Eitelkeit von mir, ich thue es der Wahrheit wegen, damit man doch später weiß, wie der Komponist meiner Sachen ausgesehen hat.

**Über „Parsival" und Veröffentlichungen darüber; das Trompetenmotiv aus der Hofkirche in Dresden und das Gralmotiv.**

„Ich habe Ihnen schon früher gesagt, daß ich Mendelssohn sehr hoch stelle, schon deßhalb, weil er entschieden viel dazu beigetragen, den Geschmack zu

*) Max Landsberg.

läutern, die Luft zu reinigen, sonst würde wohl manches Unwesen noch länger gedauert haben, ich schätze ihn auch schon seiner Verdienste um Joh. Seb. Bach wegen; daß er später nichts mehr von mir wissen wollte, habe ich Ihnen auch schon gesagt. Dresel erzählte mir früher schon, Mendelssohn habe geäußert, in meinen Liedern sei keine Melodie, und das ist lange Zeit, fast bis jetzt noch ein Dogma in Leipzig gewesen; — solange Schleinitz lebte, ist wohl keine Note von mir im Gewandhause gesungen worden. Aber Eins datirt seit Mendelssohn und Schumann, was man früher nicht kannte, — das ist das Cliquenwesen; die Cliquen brachten Mendelssohn und Schumann dazu, Dinge zu komponiren und zu machen, die sie von selbst gar nicht gethan hätten, — natürlich wurden sie dadurch von ihrer Partei auf den Schild gehoben, gerühmt, — ich habe mich stets von dergleichen ferngehalten, man muß sich das Publikum nicht über den Kopf wachsen lassen. Beethoven kannte keine Cliquen, er gab solchen Kerlen einen Tritt. — Ich bin nicht bange, ganz allmählich arbeiten sich meine Sachen durch, immer mehr und mehr, sie müssen also doch so schlecht nicht sein, es muß doch was Gutes dran sein. Ich habe es mir stets angelegen sein lassen, zu erkennen, was den Kunstwerken ihren unvergänglichen Werth verleihe; und mit allen Kräften des Verstandes und mit dem Gefühl habe ich mich bemüht bei meinen Sachen das aus-

zumerzen, was diesen Bedingungen nicht entsprach, — ganz schonungslos bin ich da verfahren."

„Die Kunst ist sich selbst Zweck und muß es bleiben; Werke allein, die dieser Bedingung entsprechen, können erziehend auf das Menschengeschlecht wirken, der schaffende Künstler tritt dabei ganz zurück, er ist bloß Instrument," — ich schrieb ihm auf, — das hieße sich selbst verläugnen, da nickte er und sagte: „Ja, sich hingeben und sich selbst verläugnen, — sehen Sie Michel Angelo an, das ist so eine Gestalt, in solchem Geiste hat der geschaffen."

Er sprach über die Ausgabe von Volksliedern von Tappert, „diese alten Melodien in ganz moderner Fassung, grade als wollte man einer alten griechischen Statue einen Frack anziehen."

Über Abt.] „Bei Abt entspricht die Form dem Inhalt, — da ist gar nichts zu sagen, wenn auch beides seicht und sentimental ist, aber es deckt wenigstens die Form den Inhalt vollkommen, — was Abt sagen will, das sagt er!"

Immer fällt ein Wort, das Franz' hohe Auffassung wiederspiegelt. Gelegentlich der Nachricht über ein zu schwach mit Orchesterstimmen besetzt

geweſenes Klavierkoncertſtück äußerte er: „Das geht nicht, da müſſen wenigſtens doppelte Geigen u. ſ. w. ſein, das iſt nicht wie bei einem Beethoven- oder Mozartſchen Quartett, da ſind ſtramme Töne, — da genügt das wohl.“ Coriolan-Ouverture, — „dieſe gewaltige Muſik, als ob Himmel und Erde auf Tod und Leben miteinander kämpfen wollten.“

Ich hatte Franz über den Rhythmus des Liedes op. 17 Nr. 2 gefragt („Ständchen“); er ſang es mir vor und knüpfte daran folgendes: „Bei meinen Sachen iſt der Stil, was ich Stil nenne, das Weſentliche; man muß ſich den Text klar vorhalten, — hat man ihn erfaßt, dann ergiebt ſich Rhythmus und Vortrag ganz von ſelbſt. Dieſe Art der Liederkompoſition hat Keiner in dem Maße wie ich, — das iſt nicht Hochmuth, daß ich das äußere, ſondern Wahrheit. Schubert's Begleitungen ſind eben bloß mehr melodiöſe Begleitungen; bei Schumann wird's ſchon anders, — an ihn habe ich mich angelehnt. Bei mir giebt die Begleitung gleichſam die Situation wieder, die der Text ausſpricht, — die Melodie muß dagegen das Bewußtwerden der Situation zur Geltung bringen. So ſind alle meine Lieder entſtanden. Sie ſind für Mezzoſopran geſchrieben — zwei Oktaven Umfang, — da läßt ſich ſchon etwas ausführen. Alle Ausgaben für tiefe Stimmen, mit denen habe ich nichts zu ſchaffen.

Als junger Mann habe ich in meiner ersten Herzensneigung viele dieser Sachen komponirt. Als dann später sich dies Verhältnis zerschlug, habe ich doch in diesen Formen — Mezzosopran — weiterkomponirt, in die ich mich nun einmal hineingelebt hatte. Eins meiner frühesten Lieder ist das Nr. 1, op. 25 ‚Die Lotosblume'; diese ersten Lieder sind mehr phantastisch gehalten, später wird's mehr Natur, — die Vögel singen, Wald und Berg und Thal und Bach, das Meer, der Frühling — alles kommt darin vor. Sehen Sie hier Nr. 1 aus op. 25 ‚Nebel', die Anfangsfigur — das ist der Berg! Das tiefe g (den Berg) muß man nur nicht *singen* wollen, sondern sprechen und dann singend nach e aufsteigen, das muß sich Alles wie von selbst geben; — so Nr. 5 aus op. 25 ‚Im wunderschönen Monat Mai' — sehen Sie diese Figur in der Mitte, wie die Vögel *singen* und am Schluß des Liedes den Übergang in Des-dur, — das muß sehnend zart wiedergegeben werden und das Folgende muß klingen, als ob das a- zu *beiden Takten* und *Tonarten* gehört, den Ton g finden Sie nicht mehr, sehen Sie zu, nirgends steht er. — Op. 25 Nr. 6 ‚Auf dem Meere' die Figur schaukelnde Meeresbewegung. — Op. 25 Nr. 5 ‚Ich hab' im Traume geweinet', phantastisch; fast recitativisch aufzufassen, genau nach dem Texte, manche Stellen (bitterlich z. B.) nur nicht singen, sondern sprechen. — In op. 17 Nr. 2 muß man

nicht das ‚Prangen' hinausſchreien, das Prangen und Funkeln iſt hier nicht die Hauptſache, ſondern daß die Sterne müde ſind vom Funkeln und Prangen. Was will das Alles aber bei meinen kleinen Sachen heißen, ſehen Sie Bach, ſeine ganze Muſik iſt ſymboliſch; kommt bei ihm das Wort Himmel, dann kann man gewiß ſein, daß die Töne hoch hinauf gehen, ſpricht er vom Tode, ſo gehen ſie beſtimmt hinab. In ſeinem großen Werke ‚H moll-Meſſe' wimmelt's von dergleichen; beim ‚Crucifixus' iſt eine Figur immer und immer wiederholt, als ob man das Kreuz feſt aufbauen ſähe; an einer Stelle einer Kantate iſt die Rede von kleinen und großen Fiſchen, die Geigen oben imitiren die kleinen ſchwänzelnden Bewegungen, die Bäſſe unten die großen, — dergleichen kommt überall vor bei Bach."

Franz ſpricht von ſeiner Bearbeitung der Quartette Mozart's à quatre rc., daß ſie ſo wenig Anklang gefunden: „Man muß bei ſolchen Arbeiten, z. B. bei der Wiedergabe einer Symphonie, nur nicht alle Töne und Inſtrumente hineinbringen wollen, das geht nicht, ſonſt wird's ein Spektakel, nicht zu ertragen; man muß das, was das Weſen eines Stückes ausmacht, geben und das, was die Nuancirung, das Kolorit dieſes Weſentlichen bewirkt. — In meinen Quartetten bin ich auch ſo verfahren, jede Stimme kommt zu ihrer Geltung. Daß die Hände

oft übergreifen, liegt eben darin, das ist nicht Spielerei, — und wenn die zwei Spieler zuweilen einen Ton festhalten sollen, so müssen sie sich darüber vertragen, denn dann gehört er beiden, fortlassen durfte ich ihn nicht, es wäre das gerade, als wollte man einer Katze ein Stück Schwanz abhacken."

Franz' Urtheile, welche Dinge und Personen betreffen, die in ihrer Schilderung von dem Mangel seines Gehörs nicht berührt werden, sind stets scharf und von einem hohen Gesichtspunkte ausgehend. Er spricht über das Buch der Amerikanerin „Miß Fay, Musikstudien in Deutschland" — und macht sich lustig, daß die Laute stets nur von ausübenden Künstlern rede, diese bis in den Himmel hebe, über die aber, die den Virtuosen erst den Stoff geben, kein Wort der Anerkennung sage.

In der nächsten Zeit wird eine Schülerin Stockhausen's eine Arie aus Händel's „Parthenope" im Gewandhause singen; Reinecke hat Franz um seine Bearbeitung der Partitur der Arie gebeten und Franz hat sie ihm geschickt. „Es wird schon einmal kommen! Jahrelang habe ich diese Sachen liegen, habe fast nicht mehr daran gedacht, daß sie einmal gedruckt werden würden, jetzt hat Kistner sogleich darum geschrieben, alle will er stechen lassen, bloß weil es heißt, die Arie ist im Gewandhause gesungen worden, — man könnte darüber lachen! Ich

habe seit Jahren die Leute reden lassen, was sie wollten, denn ich vertraue bestimmt, daß man mir noch einmal Gerechtigkeit wird widerfahren lassen. — Mendelssohn hat das große Verdienst, zuerst wieder die Passionen aufgeführt zu haben. Was aber in Bach und Händel steckt — in vielen ihrer Werke, — darüber erst den Leuten den Schrank aufgeschlossen zu haben, das ist mein Verdienst, das lasse ich mir nicht nehmen. Was vermögen sie denn mit den Begleitungen Händel's anzufangen? Z. B. Parthenope, dieses großartige Gesangsstück, wie es kaum größer geschaffen worden, eine Geige und eine Baßstimme wühlen da herum, macht doch was daraus, wenn Ihr's könnt! — es kann's Keiner im Sinne Händel's."

„Ich sagte Ihnen schon früher, daß nur wenige Arien sind, die in Konzerten gesungen werden und überhaupt gesungen werden können; herausgerissen aus dem Ganzen haben solche Sachen ihren Reiz verloren. Bei den Arien Händel's ist das anders, diese sind nicht in dem Sinne gedacht und komponirt wie in den neueren Opern; durch kurze Secco-Recitative wird der Hörer über die Handlung in Kenntnis erhalten und nun folgt eine Arie, die mit der Handlung selbst wenig zu schaffen hat; deßhalb eignen sich gerade diese Händelschen Opernarien ganz besonders zum Konzertvortrag. Groß, aristokratisch empfunden sind sie alle, denn sehen Sie sich die Personen an,

da treten nur Könige, Fürſtinnen, Göttinnen, hohe Perſonen auf, ſolches Lumpenpack wie in heutigen Opern kommt da gar nicht vor, damit gab man ſich nicht ab, — daher die Muſik fein, ariſtokratiſch, vornehm wie die Perſonen."

---

Franz bearbeitet den „Meſſias" von Händel. „Ich bin erſtaunt geweſen, welche Fehler ſich in den vorliegenden Ausgaben finden, die gröbſten Schulſchnitzer, — neun Arien habe ich bereits ändern müſſen; alle Welt hat das ſo ohne weitere Gedanken hingenommen und ich ſelbſt habe ja früher nach dieſen Ausgaben drei bis viermal den „Meſſias" aufgeführt. Nun wird man wohl wieder ſchreien, wenn ich komme. — Was Mozart's Bearbeitung betrifft, ſo hat er ſicher wohl die Stimmen in eine Partitur eintragen laſſen, mit freien Linien dazwiſchen, und nun hat er, wo es ihm ſchien, natürlich von ſeinem Genius getragen, hier eine Note, da eine eingefügt, zuweilen auch mal eine Stelle mehr ausgeführt, eine ſorgfältig genaue Durcharbeitung hat er gewiß nicht beabſichtigt, der alte Hiller mag auch ſpäter noch Manches zugeſetzt haben, Mozart hat auch vielleicht die ganze Arbeit nur für ſeine Privataufführungen, für den alten Swieten, gemacht, hat vielleicht nie an eine Veröffentlichung gedacht, — und nach ſeinem Tode hat dann die Frau das Manuſkript wie viele andere Sachen verwerthet."

Unter den Journalen des Lesevereins fand sich die „Gegenwart" Nr. 36 (1882) und in dieser Nummer von Dompke ein Aufsatz über die im Vorigen erwähnte „Miß Fay: ein neuer musikalischer Blaustrumpf." Ich brachte Franz diese Nummer, es interessierte ihn, den Artikel zu lesen. Er war in angeregter Stimmung und zeigte mir die kürzlich fertig gewordene Büste, die auf dem Tische stand; er sprach sich sehr anerkennend über die Arbeit, über die Ähnlichkeit aus, zeigte mir einzelne Stellen: die Stirn, die Partie um den Mund, — kurz er war sichtlich über die Leistung erfreut.

Sein Enkel — Tochtersohn — war erkrankt, ich sah nach ihm als Arzt; und aus dem Tonfall der Stimme, wenn Franz den Knaben anredete, aus der Weise, wie er sich nach dessen Befinden erkundigte, sprach eine warme Liebe; so lernte ich Franz auch in seiner Familie als einen ganzen, warm empfindenden Mann kennen.

Bei einem Spaziergange kamen wir an einem Geschäft vorüber, in welchem man eine Reihe Pianinos durch das Schaufenster erblickte. „Ich kann diese Dinger nicht leiden, auch die Pianofortes sind nur Nothhelfer, — die naturgemäße, natürliche Form solcher Instumente ist die Harfe und solche Form liegend hat der Flügel."

Franz ſpricht über Bach's Actus tragicus, die Kantate, die Schäffer in Breslau kürzlich zur Aufführung gebracht hatte, über einzelne Chöre derſelben: Baß, Tenor, Alt bilden als Chor das betrachtende Element — „Es iſt der alte Bund, Menſch du mußt ſterben', — während der Sopran ‚Ja komm, Herr Jeſu', gleichſam über denen ſchwebend die Seele darſtellt, die ſich nach dem Herrn Jeſu ſehnt." Dieſer Sopran dürfte alſo nicht mit vollem Chor geſungen werden, es würde dies dem Sinne des Ganzen widerſprechen.

## 1883.

Ich hatte Franz einzelne Bemerkungen zum Leſen vorgelegt, die mir beim Durchſtudiren ſeiner Lieder aufgeſtoßen waren.

„Man muß auch etwas mitbringen den Liedern gegenüber; gerade dadurch, daß man das, was die Lieder in uns bloß anregen, in ſich entwickelt, in ſich ausbildet, entſteht die ethiſche Wirkung derſelben", äußerte er.

Hierbei kam er wieder auf die Texte.

„Der Dichter, deſſen Lieder ſich für die Kompoſition eignen ſollen, darf nur Andeutungen geben, darf nicht Alles ſagen; denn, wenn er Alles ſagt,

bleibt der Musik nichts mehr übrig. So dichtete Heine vor Allen, auch Goethe, — weniger Uhland und am wenigsten Schiller, wie ich das Ihnen schon früher aussprach. Das ist eben die Kunst, Heine bringt die alltäglichsten Dinge, aber wie er sie erfaßt, das ist's!

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen.

Das ist das natürlichste auf der Welt und doch was besagt es und was läßt sich daraus machen!"

„Es scheint, daß immer erst eine gewisse Zeit vorübergehen muß, ehe Dichtungen nach ihrem Entstehen komponirt werden können. Heine's Lieder sind bald nach ihrer Veröffentlichung von einem gewissen Kaufmann komponirt; es ist Schund; — Goethe's Lieder von Zelter, von Reichardt, — was sind sie gegen die heutigen Kompositionen!"

Er äußert sich über einige Schubert'sche Lieder, z. B. „Am Meere" und tadelt den dramatischen Schluß des Liedes, der dem Sinne nach gar nicht dazu gehöre; „erst Schumann fing an, dem Publikum zu zeigen, wie die Musik dem Text gegenüber sich gestalten müsse."

Franz macht mich auf einzelne seiner Lieder aufmerksam. „Sehen Sie dies op. 39. ‚Altes Lied' (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe, Nr. 29). Niemand kennt es. Anfangs ist es ganz einfach, fast balladenartig gehalten, dann wird die Begleitung gleichsam

variirt (Sommernacht, Klagelieder), der Zug geht durch den Wald, die Tannen rauſchen, — immer voller wird die Begleitung, die Elfen ſingen, — es klingt hoch oben, es klingt unten. Zuletzt: ‚der Mond hält eine Rede‘ — (Pauſe), — die denkt man ſich ſelbſtverſtändlich, Schluchzen, Stöhnen, Glockentöne.“

„Op. 8. Das iſt ein Brauſen und Heulen! Sorgfältig muß das geſungen werden, der Anfang voller Unruhe und Leidenſchaft, der Schluß ruhiger.“

„Beſonders muß ich Ihnen nennen Nr. 10 aus op. 5 ‚Vergeſſen‘ (— er hat das Heft vor ſich) — ſehen Sie die Bewegung im Baß an, die ſich dann in der Melodie wiederholt.“

Ich hatte ihm aufgeſchrieben, das Lied „Im Mai“ Nr. 3 aus op. 11 mache mir einige Schwierigkeit, es ſei ein anregender Textinhalt und es klänge doch eine gewiſſe Schwermuth hindurch. „Nein“, ſagte er, „dann haben Sie es nicht richtig aufgefaßt; es muß mit Wärme, mit innerer Wärme geſungen werden; Freudigkeit iſt es, freilich nicht ſo, daß man dabei mit Händen und Füßen ſtrampelt, warme ruhige Freudigkeit ſoll es ausdrücken.“ (Vogelgeſang in der Figur.)

Nochmals kamen wir auf die Parthenope-Arie zu ſprechen, — er habe Nachricht, daß dieſe Sachen jetzt mehrfach verlangt würden: „Iſt es nicht ſchändlich, daß es von ſolchen Zufälligkeiten abhängig iſt, ob ſo gute Muſik bekannt oder nicht bekannt

wird, — zehn Arien läßt Kistner jetzt drucken, die jahrelang bei mir gelegen haben; aber es ist gut, die Altstimmen haben nichts anderes zum singen, so müssen sie dazu greifen, wenn sie was Neues bringen wollen und so werden diese Sachen doch noch zu ihrem Rechte kommen."

„Das ‚Leise zieht durch mein Gemüth' ist von Mendelssohn wie ein Kinderlied aufgefaßt, als wenn es Kinder singen sollten, — aber da liegt doch eine reifere Empfindung zu Grunde."

Nach dieser Unterredung nahm ich Gelegenheit, die mir von Franz bezeichneten Lieder durchzuspielen, ich hebe hervor Nr. 10 aus op. 5 „Vergessen". Es beben alle Fibern des Herzens dem Gedanken entgegen, der immer mehr aus bangem Ahnen zur Wirklichkeit wird, so sehr das Herz sich auch sträubt daran zu glauben, und in schweren Tönen entringt sich der tiefe seelische Schmerz in der Melodie der Brust, — Du bist vergessen!

Vergessen, ach! Vergessen sein
Vom liebsten Herzen in der Welt,
Das ist allein die schwerste Pein,
Die auf ein Menschenherze fällt.

Der mit der Singstimme kanonisch geführte Baß ist ein „Abbild des unerbittlichen starren Schicksals."

Franz erzählt, daß er auf Anregung Erich Prieger's hin Bach's „Musikalisches Opfer" genauer durchgesehen habe; Prieger hatte ihm geschrieben, daß er sich mit Kirnberger's Bearbeitung nicht zurecht finden könne, sie klinge ihm nicht. „Nachdem ich sie genauer durchstudirt, sehe ich, daß diese Bearbeitung der reine Schund ist. — Freilich, die Historiker werden darüber schreien: ‚Kirnberger, der Schüler Bach's, der Bach spielen gehört hat, muß doch wissen, wie die Begleitungen auszuführen sind'! Aber die Herren vergessen, daß keiner seiner Schüler Bach jemals in seinem inneren Wesen erfaßt und begriffen hat; sie staunten seine Virtuosität an, sein Können als Lehrer, von seiner hohen Genialität hatten sie keine Ahnung. Kirnberger's Satz ist an vielen Stellen ganz unpassend, seine Accorde schlagen sehr häufig der Melodie geradezu ins Gesicht. Da ist ein Largo, Allegro, ein Adagio, nochmals Allegro, — nun, das Largo und Adagio ist großartige Musik, wie sie Bach kaum ein zweites Mal geschaffen, diese beiden Nummern bearbeite ich jetzt für Klavier*), um meinen Freunden, den Historikern, eine Freude zu bereiten, — ob sie Erfolg haben werden, soll mich nicht kümmern. Noch Niemand hat die früher herausgegebene Suite gespielt, man nörgelt daran herum,

*) Sonate pp. Verlag von Breitkopf & Härtel, 1884.

in dem Stile mit den weiten Griffen hätte Bach nicht geschrieben', ja, das weiß ich selbst; aber soll man sich nicht unsere heutige Technik, die Vortheile unserer Instrumente zu Nutze machen? Sonst müßte man ja auch, um Bach's Werke zu spielen, die alten Cembalo's wieder hervorholen!"

„In meinen Sachen, in den Liedern sowohl wie in den Bearbeitungen, ist ein starker kritischer Zug; wie's da steht, so muß es sein und was nicht so gearbeitet ist, ist nichts nutze, keine Note läßt sich da anfechten; das wissen meine Gegner wohl, sonst hätten sie's schon längst gethan — und daher der Ärger."

---

In der Rezension des 19. Gewandhauskoncertes von Carl Riedel (Leipziger Tageblatt Nr. 48, 1883) steht in Bezug auf Wagner, daß dieser besonders Marschner sehr hochgeschätzt habe; „nicht minder hoch hielt Wagner den Balladenkomponisten Loewe, dessen Werke er mit Begeisterung studirte, wie auch, um dies hier einzufügen, die Lieder von Robert Franz."

Bei einem Begegnen begann Franz vom Tode Wagner's zu sprechen, von der Leichenfeier u. s. w. Ich machte ihn auf die vorstehende Rezension des Leipziger Tageblattes aufmerksam, er kannte sie bereits, Dr. Prieger aus Berlin hatte ihn brieflich auf sie hingewiesen.

„Als ob das für mich eine so große Ehre wäre,

als ob ich dadurch mehr würde! — Als ich damals bei Wagner in Zürich war, ſang und ſpielte er auch ein paar Lieder von mir, die ‚Widmung‘ und ‚Ja, du biſt elend‘, dies beſonders war ſein Lieblingslied. Aber wie ſang er ſie, mit höchſtem Pathos deklamirt, ganz dramatiſch. ‚Sie müſſen Opern ſchreiben‘! rief er ſodann mir zu, aber wer nur ein wenig in meine Lieder eingedrungen iſt, weiß, daß das dramatiſche Element in ihnen gleich Null iſt, — und es ſoll auch gar nicht darin ſein.“

Gelegentlich der Unterhaltung hatte ich ihm aufgeſchrieben, das Lied ſei das von der Natur uns Gegebene, „Ja“, rief er, „das iſt das Natürliche, die Oper iſt an ſich eine Lüge, eine Unwahrheit, die Muſik hinkt allemal der Handlung nach.“

„Wagner war ein ehrlicher, offener, gerader Charakter, — was er wollte, das ſagte er, — hinterm Berge hielt er nicht und inſofern dürfen Sie mich nicht falſch verſtehen; ich bin auch keineswegs im Böſen mit ihm auseinander gekommen; wie geſagt, er wollte ganze Heeresfolge und da ich mich natürlich dazu nicht verſtand, war's vorbei. Wir haben nichts mehr mit einander zu thun gehabt.“

— — — — — — — — — — — — — — —

„Heimatgefühl, — dies merkwürdige Gefühl, es iſt, als wüchſe es aus dem Boden in den Menſchen hinein.“ Als ich ihm aufſchrieb, es müßten's wohl die ſinnlichen Jugendeindrücke bewirken, entgegnete

er: „Gott weiß, welche mystischen Beziehungen da sich geltend machen mögen, aber Niemand kann sich ihnen entziehen.“

Franz erzählt mir den Hergang seiner allmählich sich entwickelnden Taubheit. Entstanden war das Leiden durch einen Lokomotivpfiff 1841, — „es ist ein solcher Pfiff ja nicht ein einziger Ton, sondern stets eine mit aller Gewalt hervorgestoßene, langgezogene Reihe von Tönen. Anfangs war nicht das innere Organ der Perception, die innere Klaviatur, völlig vernichtet, sondern für eine bestimmte Reihe von Tönen war sie wie gelähmt; die tieferen Töne waren da. Zugleich war eine enorme Reizbarkeit des Hörnerven entstanden, sodaß ich meine Ohren mit Watte dick verstopfen, oft ganz für mich bleiben mußte, weil schon das Sprechen hören äußerst empfindlich war. Als ich nach einiger Zeit die Singakademie übernahm, war mir die Leitung möglich; es war gerade, als wenn dies Hören heilsam auf den Zustand wirkte, gewisse Töne waren ja freilich vermindert. So nach einer langen Reihe von Jahren, 12—15 Jahre später, kam der zweite Ruck, von da an ging's bergab, da half auch die Singakademie nicht mehr. Nun können Sie ermessen, unter welchen Umständen meine Lieder entstanden sind.“

„Wenn auch ‚die Melodie‘ an sich für den Urheber derselben, für den, in dem sie entsprungen

ist, für dessen Empfinden eine Bedeutung hat, so wird sie doch durch häufiges und fortgesetztes Wiederholen zuletzt förmlich trivial; deßhalb will man heute nichts mehr von ‚Melodie' hören, nicht so wie früher, — man betont vielmehr die Stellung der Musik zum Wort, daß die Musik der Ausdruck, die Wiedergabe des Wortes sein solle."

---

Ich fragte, was die Anfangsfigur in forte in „Ich hab' im Traume geweinet" op. 25 Nr. 3 bedeute? „Das Plötzliche, das Aufschrecken aus dem Traume." Als ich auf das Lied op. 28 Nr. 3 „Nachtlied" hinwies, sagte er: „Das ist schwer, lauter Mondesglanz muß über dem Ganzen liegen." Sodann schrieb ich ihm auf, daß unter den jetzt durchgesehenen besonders das Lied op. 1 Nr. 5 „O säh' ich auf der Heide dort" mir gefiele; da freute er sich. — Der Triller im „Immchen" op. 2 Nr. 11 „Ach wenn ich doch ein Immchen wär" als Triller ad libitum im Rhythmus auszuführen.

Wir sprachen über Hüffer, „Poesie in der Musik." Hüffer sagt, er habe in den Liedern von Franz nichts Ethisches, sondern ebenso pessimistisch Angehauchtes gefunden, wie bei den anderen neueren Komponisten auch. Ich schrieb auf, das sei unrichtig, es mache den Eindruck, als ob Hüffer dem Ethischen

einen anderen Sinn beilege. Franz erwiderte: „Ja, manche Leute verbinden mit dem Ausdruck etwas Moralisirendes, davon ist nicht die Rede, das Ethische in der Kunst bezieht sich auf eine gewisse Katharsis, die das Kunstwerk in dem Beschauer, Hörer, hervorrufen muß. Was Hüffer als pessimistisch bezeichnet, das Hingeben an das Schmerzliche, das finden Sie bei Beethoven, Bach auch."

„Bei der Betrachtung eines Kunstwerkes, sei es Bauwerk, Sculptur, Malerei, Musik, Poesie, muß man zuerst alles persönliche Empfinden völlig zurücktreten, das Kunstwerk rein objektiv auf sich einwirken lassen. Das Persönliche läßt sich gar nicht lange unterdrücken, dann mag man es walten lassen, sei's daß man kritisch beurtheilen, sei's daß man wiedergeben will, wie es auf uns gewirkt hat."

---

Franz zeigt mir verschiedene Nummern des „Musikalischen Opfers", die Anlage des Ganzen, Kirnberger's Bearbeitung, seine eigene, — dann spielt er einzelne Sätze seiner Bearbeitung, soweit er es mit seinen Fingern vermag, — dann dieselben in Kirnberger's Arbeit; in der von Franz tritt der Bach'sche Inhalt in seinem Zauber hervor, Kirnberger's Satz ist trocken, hölzern, ganz unpoetisch. Franz macht im letzten Satz auf eine Stelle aufmerksam, die genau das Motiv zu der „Melusine" Ouverture von Mendelssohn ist. Er lachte, „da freuen sich die Leute und

rühmen Mendelssohn wegen dieser prächtigen Stelle, und hier im alten Bach steht sie; ja, der hat schon Alles vorher gebracht."

Wir sprachen über das Lied „Herbstsorge" von Osterwald in op. 4. Franz holte den Band, spielte das Lied und sang, so gut es ging, dazu. „Treffe ich den Ton?" rief er; — als ich nickte, ging's weiter mit singen und spielen. Er nahm das Tempo ziemlich langsam, spielte sehr piano und voll Ausdruck. Als der Takt kam, den Hüffer hervorhebt, — Übergang aus moll in dur, rief Franz: „Hier ist die Stelle", dann ging's zu Ende; zweimal wiederholte er das Lied zu meiner großen Freude.

„Meine Lieder müssen durchaus recitativisch gesungen werden, aller Reiz geht verloren, wenn man sich steif an die Noten hält, dann wird's unbeholfen."

Zum Schluß holte Franz noch einen Band Scott und sagte: „Hören Sie nur dies aus Waverley (Bd. I Kap. 13): ‚Sie sang mit Geschmack und Gefühl, und mit so genauer Beachtung des Sinnes und der vorgetragenen Worte, daß sie darin manchen Damen von weit größeren Talenten hätte zum Beispiel dienen können. Ihr natürlicher Verstand lehrte sie, daß wenn die Musik, wie ein großer Sachkenner sich ausdrückt, mit unsterblichen Dichtungen sich vermählt, dieser innige Verein nur zu oft durch Tonkünstler auf die schändlichste Weise getrennt wird.

Vielleicht verdankte sie es diesem Gefühl für Dichtkunst und der Kraft, ihren Ausdruck mit dem der Musiknote innig zu verbinden, daß ihr Gesang allen Ungelehrten und selbst vielen gelehrten Musikern größeres Vergnügen machte, als ihnen weit schönere Stimmen und ein glänzenderer Vortrag bei minder gefühlvollem Ausdrucke hätte gewähren können.' Ich habe laut gelacht, als ich die Stelle fand, — dieser alte, trockene Scott so treffend!"

Franz gab mir die Broschüre vom Maler C. Hoff „Künstler und Kunstschreiber" zum Lesen, er äußerte sich sehr erfreut, ja es war eine Genugthuung für ihn, daß „gewisse Leute einmal ordentlich Prügel bekämen," er meint die kunsthistorische Schule, „die Leute, die deßhalb, weil sie sich mit Dingen beschäftigen, deren Verdienst gar nicht bestritten werden soll, die aber dem Künstler oft recht fern liegen, — nun glauben, stets das Recht zu haben, über die Künstler und ihre Werke das maßgebendste und absprechendste Urtheil fällen zu dürfen und stets das letzte Wort haben zu müssen."

Gelegentlich der Unterhaltung über die Vivisektionsfrage — siehe Schopenhauer Par. et. Paral. Bd. II S. 396 u. s. w. berührt er dessen wohlthätigen Einfluß in dieser Frage. Franz tadelt die Thierquälerei. ‚Der Gerechte erbarmt sich seines Viehes!' — Nicht

Erbarmen, sondern Eure Pflicht und Schuldigkeit ist es, die Thiere so zu behandeln, wie Ihr selbst behandelt werden wollt; sie sind, wie Ihr, lebende Äußerungen der schöpferischen Natur; und wie kein Mensch eine Pflanze zertreten soll, nicht bloß, weil sie schön ist, sondern weil sie eine solche lebende Äußerung der Schöpferkraft ist, so soll kein Mensch die Thiere unnöthig quälen. In der indischen, persischen und anderen Religionsauffassungen ist die Stellung zu der Thierwelt eine ganz andere."

Sodann sprachen wir über Rubinstein's Briefe — Signale 1883 Nr. 32 — über Herausgabe der Werke der Klassiker. „Majoritätsbeschlüsse will Rubinstein, gerade wie Herr Thausing, von dem Hoff redet." Besonders kränkte Franz, daß seine Bearbeitungen als Transskriptionen bezeichnet waren; „Rubinstein hat sie jedenfalls gar nicht angesehen, sonst könnte er so etwas nicht sagen, eine Transskription nennt man doch etwas ganz anderes. Auch Rubinstein vermißt die Überlieferung, wie die Alten ihre Sachen vorgeführt hätten. ‚Ich kann den Verlust so sehr nicht bedauern. Was nützt mir die Tradition, wenn sie nicht durch kongeniale Menschen gegeben wird; es kann sogar der größte Blödsinn überliefert werden, das sehen Sie ja an Kirnberger's Bearbeitung des ‚Musikalischen Opfers', in der eine

Reihe Fehler sich finden, wie ich Ihnen das schon neulich zeigte."

„Jede Wahrheit ist stets bei ihrem Auftreten erst einer Mißdeutung ausgesetzt; diese muß sie erst durchkämpfen und dann erst steht sie glänzend und unangefochten da."

---

Einige Tage später brachte ich Franz die Broschüre von Hoff zurück; ich hatte ihm eine Entgegnung aufgeschrieben, besonders dahingehend, daß ich Hoff's Ansicht, *Künstler könnten nur durch Künstler richtig beurtheilt werden*, nicht theilen könne; ich müsse den Ausspruch von Franz selbst: „daß schwer zu entscheiden sei, wo der Künstler aufhöre und der Dilettant anfange", — entgegenhalten. Wenn der Maler nur vom Maler, der Musiker nur vom Musiker, der Dichter nur vom Dichter richtig und völlig beurtheilt werden könne, so müßten wir z. B. die ganze Goethelitteratur ins Feuer werfen. Franz erwiderte, es gäbe Fragen, in denen gleichsam ein Blick in die Werkstatt des Künstlers nothwendig sei, wie ein Werk von innen heraus geschaffen, — unter solchen Umständen sei ceteris paribus immer dem Urtheil eines gleichen Künstlers vor dem eines Kunstschreibers der Vorrang zu geben z. B. in technischen Fragen. „Wenn ich *einen* Takt sehe, dann weiß ich schon, was an dem Ganzen ist, das kann der Laie nicht.

Ich ſelbſt habe es immer für das Richtige gehalten, auf die großen Todten zurückzugehen und dieſe um Rath zu fragen, ſie ſind ſtets die beſten Kritiker."

Er kam auf die Herausgabe ſeiner Lieder durch die verſchiedenen Verleger zu ſprechen, die Principien, die dieſelben dabei maßgebend ſein ließen. Die Verleger hätten eben volles Recht, ſie könnten mit ihrem Eigenthum ſchalten, wie ſie wollten, und ſo habe er es auch nicht hindern können, daß einzelne eine Ausgabe ſeiner Lieder für tiefe Stimme — trotz ſeines heftigſten Widerſpruchs — hätten machen laſſen. Er habe mit dieſer Ausgabe gar nichts zu ſchaffen. — Als ich ihm aufſchrieb, es gäbe eine Reihe Lieder, die die Altſtimmen gern ſingen möchten, denen ſie in der Originalausgabe zu hoch lägen, — ſagte er höchſt bezeichnend:

„Was geht das mich an! Die Lieder ſind für tiefen Sopran gedacht und empfunden, in den vorgeſchriebenen Tonarten allein klingen ſie und ſind, was ſie ſein ſollen. Das iſt doch nicht egal, in welcher Tonart ein Lied geſchrieben iſt, — Sie wiſſen, daß eine jede einen beſonderen Charakter hat. Wird dies ihm Eigenthümliche einem Liede genommen, ſo wird ihm ſein Recht genommen, — es wird Lüge, Unwahrheit. Wenn man die Beethovenſche C moll-Symphonie in B moll ſpielen wollte, wie würde alle Welt ſchreien, — hier bei den Liedern finden die Leute

nichts darin, so zu verfahren, und es ist doch dasselbe Verhältnis. Auch von technischen Gesichtspunkten aus müssen meine Lieder stehen bleiben, wie sie komponirt sind, z. B. in dem Liede „Im Herbst“ op. 17 Nr. 6 greift die rechte Hand e und d mit dem Daumen zusammen, dann as und eine Oktave höher e und d mit dem 2. und 4.—5. Finger. Wenn ich das einen Ton tiefer spielen will, also b und e mit dem Daumen, so ist das ein Unsinn, eine Unmöglichkeit. — Bei Liedern, bei denen die Hauptsache in der Singstimme ruht, die Begleitung bloß harmonisches Füllmaterial ist, mag das Übertragen möglich sein, bei meinen Sachen nicht.“

---

Franz besuchte mich und wir plauderten über drei Stunden, — ein Beweis, daß seine Taubheit ein Hindernis für uns nicht war. Er erzählt Erlebtes. Dr. Prieger aus Berlin hat ihn besucht. Auch Osterwald war in den letzten Tagen bei ihm gewesen, dieser soll für die „Musikalischen Vorträge“ einen solchen über Robert Franz liefern, — Franz war damit einverstanden, da er selbst die treffendsten Anhaltspunkte dazu geben könne. (Osterwald war mit Franz in den wichtigsten Jahren von dessen Entwickelung 1841—1845 in Halle zusammen.)

„Das muß der Maßstab sein: Wenn ein Werk nicht für die Gegenwart fruchtbringend, fördernd

wirkt, dann hat es keinen Werth, Alles, was diese Eigenschaft nicht hat, ist nicht werth, daß es gedruckt wird."

„So sind die Menschen heute, bloß unterhalten wollen sie sein; dieser Unterhaltungshunger treibt sie von einem zum andern, aber nie wird dieser Hunger gestillt, im Gegentheil er wächst immer mehr; daß sie einmal aus sich selbst etwas hinzuthun sollten, mit dem eigenen Innern einem Werke entgegenkämen, das vermögen sie nicht."

„In Amerika, in England, wo die politischen Institutionen die freiesten sind, wo die Menschen die größte Selbständigkeit besitzen, vermögen sie nicht sie zu ertragen; sie legen sich selbst Fesseln auf, — die widernatürlichsten Ausgeburten religiöser Schwärmerei, der Erweckungsunsinn, sind dort zu Hause. Was soll man da zu der Menschennatur sagen; — giebt's ein Beispiel in der Thierwelt, daß lebende Wesen existirten, zerlumpt wie z. B. das Volk in Irland herumläuft — und entgegengesetzt, wie der Mensch sich durch die verrücktesten Moden beherrschen läßt und sich dabei begnügt!"

Franz erwähnt Fürst Pückler's Werke, dessen Stil ihm gefällt, er hat die Werke sich angeschafft.

Als das Resultat seines Wirkens, äußerte Franz

heute, könne er aussprechen: „Man achtet mich wohl, man respektirt mich, aber man liebt mich nicht.“

Franz spricht über Dreisel, — er schätzt ihn sehr hoch als Mensch, als Musiker.

„Wahre Bildung ist eine Sache des Herzens, der Verstand hat nichts damit zu thun. Was die Menschen heute unter Bildung verstehen, diesen Salonschliff, das ist etwas ganz anderes.“

Dreisel hatte einmal eine briefliche Bemerkung von Franz falsch verstanden nnd diesen angegriffen, weil er bei Erwähnung Schubert's den Ausdruck „Bänkelsängerei“ gebraucht hatte. Franz sagte mir, er habe ihm darauf geantwortet, daß kein Mensch Schubert höher achten könne, wie er selbst, denn ohne Schubert wäre er überhaupt nicht Franz geworden. Er habe nur andeuten wollen, daß durch gewisse Eigenthümlichkeiten in Schubert's Liedern der Anlaß zu der Bänkelsängerei von Proch und Anderen gegeben sei.

„Das Schubert'sche Duo für Klavier ist ganz instrumental gedacht, ja man hört förmlich die einzelnen Instrumente heraus; es ist also eine ganz verdienstliche Arbeit, daß Joachim dies Duo instrumentirte und es hat Niemand ein Recht, dies anzugreifen, wie man es that. Joachim hat es sehr gut gemacht.“

Franz erzählt von seinem Briefwechsel mit Max Waldau (Pseudonym für Spiller von Hauenschild), dem Verfasser des Romans „Nach der Natur", aus welchem er eine Reihe Lieder komponirt hat. „Ein Mann, begabt und gediegen in seinem Wesen. Wenn Alles bekannt geworden wäre, was ich dem geschrieben, na, das würde einen Heidenskandal gegeben haben; — aber Gott weiß, wo die Briefe geblieben sind."

In der Beilage der Saale-Zeitung (6. Juni 1883) war gelegentlich der Besprechung von Ernest David's „Jean Sébastian Bach" dessen Urtheil über Robert Franz abgedruckt, welches Franz' Bearbeitungen voll anerkennt; besonders das Wort, — wenn man diese Bearbeitungen Kunstrichtern vorlegen würde, ohne die Originalstellen kenntlich zu machen, daß man seine Begleitungen für Originalarbeiten halten würde, — enthält das höchste Lob.

Ich hatte die Zeitung noch auf dem Tische liegen, als Franz eintrat. Ich zeigte sie ihm, er wußte darum und war sehr erfreut über den Inhalt. „Das muß nun vom Auslande kommen! Die Leute hier werden die Augen aufreißen, wenn sie das lesen, denn ein solches Urtheil über mich hat wohl Niemand erwartet. Doch die Zeit wird kommen, wo man auch diesen Bearbeitungen gegenüber gerecht werden wird. Was ich in diesen gegeben habe, das stelle ich gewiß ebenso hoch wie meine Lieder selbst.

Wie E. David sagt, so muß es sein, man darf bei einer solchen Bearbeitung nicht Bach, und nicht Rob. Franz hören, nein, das Ganze muß aus einem Guß sein, etwas Fremdartiges darf nicht durchblicken, sonst taugt es nichts; — was die Andern zugethan haben, klingt fremd, das ist nicht Bach."

Franz erzählte: „Vor längeren Jahren erhielt ich mehrere Briefe von einem amerikanischen Mathematiker und Astronomen (Holden in Washington); er schrieb mir, daß er nicht bloß nach den Sternen sehe, sondern auch die Harmonie ihrer Bewegungen höre, die Sphärenharmonie, und ganz diesen Eindruck machten auf ihn meine Lieder:

‚Sterne mit den gold'nen Füßchen' op. 30 No. 1. Er war ein großer Verehrer meiner Lieder und schrieb ein andermal gelegentlich des Liedes: ‚Die süße Dirn von Inverneß' op. 1 Nr. 2, daß es ihm ganz den Eindruck gewähre, wie er sie empfangen, als er Schottland bereiste. Leider besitze ich die Briefe nicht mehr, ich habe niemals früher den Werth auf solche Äußerungen gelegt, wie ich es wohl hätte thun sollen."

Ich bemerkte, daß mir besonders das Lied „Ihr Hügel dort am schönen Doon" op. 4 Nr. 4 gefalle und er erwiderte: „Die Pointe ist, daß ein von Schmerz erfülltes Gemüth der schönen Natur gegenübersteht; die Berge grünen, die Vögel singen unbeirrt

weiter, aber wo an Sorge, Schmerz erinnert wird, werden Sie gleich das Motiv geändert finden; das ist aber nicht reflektirt, nicht beabsichtigt, das ergiebt sich ganz von selbst."

Sodann äußert er sich lobend und anerkennend über die kürzlich herausgegebenen Arien (Sopran und Alt) von Händel, bearbeitet von Dreisel; — „wundervoll sind sie, ich freue mich, nun ist doch auch mal ein Anderer, auf den ich mich berufen kann."

„In Leipzig will man meine Lieder korrigiren, in op. 21 Nr. 2 ‚Daß ich an dich denke immerdar' am Schluß aus dem g will man gis machen, — es klingt scheußlich; na, Ihr sollt mir kommen, ich werde Euch zeigen, was richtig ist. Auch in op. 18 Nr. 1 ‚Marie, am Fenster sitzest du' Takt 4 will man statt des wiederholten g — a setzen, das klänge gerade wie ein Gassenhauer; ganz absichtlich habe ich's so gemacht."

„Meine Lieder stehen auf der Grenzscheide, — ich sage das nicht aus Hochmuth, nein, es ist so; ganz wunderbar tritt in ihnen noch einmal das, was uns die klassische Vergangenheit in Bach, Mozart u. A. Schönes brachte, wie in einem Spiegelbilde entgegen; damit ist die alte Kunstperiode erloschen. Es ist das eine Erscheinung, wie sie ähnlich auch in den Werken anderer Künste hervortritt."

Franz erzählt, daß Herr von Keudell aus Rom

(Botſchafter) ſeine Bearbeitung des Schubert'ſchen d moll-Quartetts ihm zugeſchickt habe; er habe ihm dagegen die Bach'ſche Suite verehrt. Hierbei bemerkt er, daß neben von Senfft-Pilſach beſonders auch Herr von Kendell um den Ehrenfonds bemüht geweſen ſei; dieſer habe ſtets für ſeine Muſik, wie für ſeine Bearbeitungen großes Intereſſe gezeigt. Franz ſpricht mit großer Anerkennung von ihm.

„Ich ſchrieb Franz auf, daß ich über ſein op. 4 erſtaunt geweſen ſei, — und er äußerte: „Und grade dies iſt es, was Mendelsſohn abſtieß, von da an wollte er nichts mehr von mir wiſſen, da ich nicht in ſeinen Formen bildete. Freilich, nehmen Sie z. B.: ‚Du haſt mich verlaſſen, Jamie' — darin iſt eine Leidenſchaft, wie ſie Mendelsſohn niemals beſeſſen hat."

Nun ging Franz eine Reihe Lieder mit mir durch, ſang den Rhythmus. In „Die ſüße Dirn' von Inverneß" op. 1 Nr. 2 findet ſich die Stelle: „Nun wehe dir" ff.! und dann piano „und ſä'teſt blut'ge Saat!" Man habe dies angegriffen, da der Nachſatz zu dem Vorderſatz gehöre. „Unſinn, es iſt die Stelle ganz weiblich empfunden zu denken, Sie ruft Wehe! dem Sieger, — fühlt aber ihre Ohnmacht ihm gegenüber und ſagt ſchmerzlich: ‚und ſä'teſt blut'ge Saat!' Die Dichtung vermag dieſe

verſchiedenen Empfindungen kaum zu trennen, die Muſik aber kann es."

In op. 4 Nr. 3 „Früh mit der Lerche Sang" traf Franz im Begleitungsmotiv ganz inſtinktiv das flatternde Bewegen der Lerche, ohne zu wiſſen, daß es dem engliſchen Wortlaute grade entſpricht.

In op. 4 Nr. 4 „Ihr Hügel dort am ſchönen Toon" in dem Begleitungsmotiv ſymboliſche Darſtellung der Hügel, ebenſo des Vogelſanges.

In op. 4 Nr. 8 „Ach, mußteſt du denn ſcheiden" rühmt Franz beſonders die motiviſche Nachahmung der Melodie im Baß das ganze Lied hindurch; dann ſei zu beachten der Mittelſatz in A dur gegen den Anfang in A moll.

Op. 4 Nr. 12 „Ach, daß du kommſt" „ganz ſchmerzlich erregt."

In op. 30 Nr. 1 „Sterne mit den gold'nen Füßchen" und op. 37 Nr. 6 „Wenn ich auf dem Lager liege" Violoncellſtimmen in der Begleitung.

Op. 30 Nr. 3 „Am Strom" — „ſchwer, aber ein großes Lied."

Op. 37 Nr. 4 und 5. Begleitungen in Bach's Stil.

Im Laufe der Unterhaltung äußert ſich Franz wiederum ſehr anerkennend über Liſzt: „Dieſer groß veranlagte Mann, er iſt bedeutend."

Franz nimmt nochmals eine Reihe Lieder vor, er spielt sie am Klavier und fordert mich auf, die Melodie dazu zu greifen. Durchgehend nimmt er das Andante, was ich hervorhebe, langsamer, als man es vielleicht erwartet. — „Liebesfrühling" op. 14 Nr. 5. — „Sonnenwende" op. 37 Nr. 5. — „Wenn ich auf dem Lager liege" op. 37 Nr. 6. Dann „Die Verlassene" op. 40 Nr. 5, er fügt hinzu: „Eins meiner liebsten Lieder" — sodann „Träume" op. 43 Nr. 1. „Ich will meine Seele tauchen" op. 43 Nr. 4 „Das Lied ist für den Gehalt eigentlich zu kurz, es müßte noch einen Vers haben." — Dann op. 10 Nr. 1 „Für Musik" und op. 10 Nr. 2 „Stille Sicherheit." „Man übersehe nicht, in diesem Liede den Mittelsatz nicht zu schnell zu nehmen." — Dann „Umsonst" op. 10 Nr. 6 „eins meiner besten Lieder; dies wiederkehrende a bedeutet, daß die ganze Welt in a tönt; a ist der erste Ton in der Tonleiter, nicht c; — man weiß nicht, soll man jubeln oder soll man weinen bei diesem Liede." („Langsam" als Tempoangabe.) — „Deine weißen Lilienfinger" op. 34 Nr. 2 „mir auch ein liebes Lied, doch sehen Sie sich sie nur an, sie klingen alle gut, weil sie nicht absichtlich gemacht sind, sondern weil ich sie machen mußte" *)

*) In den Gesprächen finden sich einige Wiederholungen, z. B. bezüglich der Berufung auf Bach und Händel; auch

Ich hatte Franz eine kurze Arbeit zur Einsicht zugeschickt, — eine Beurtheilung seiner Lieder meinerseits, er brachte sie mir zurück und dies Thema beschäftigte uns mehrere Stunden. Gelegentlich spielte er mir die Goethelieder op. 33 vor, ich griff die Melodie, — er empfahl sie mir lebhaft, ich möge die Anpassung an den Goetheschen Text im Auge haben, man erkenne an den Liedern Heine, Goethe, Mörike, Osterwald u. s. w. wieder. Nr. 3 „Zwischen Weizen und Korn" müsse besonders leicht, mit Wortaccenten, recitativisch gesungen werden, man dürfe nicht die $^1/_{16}$, wie sie da stehen, steif absingen.

Die Vortragsbezeichnungen sind bei Franz genau zu beachten.

Er erinnert noch an das Lied op. 12 Nr. 6 „Wüßten's die Blumen, die kleinen" — „die Begleitung muß wie eine Wolke die Singstimme umschweben" und besonders an op. 27 Nr. 6 „Ein Tännlein grünet wo" (Mörike); die Recitation dieses Liedes bewegt ihn so, daß ihm Thränen in die Augen traten,

ist dem Herausgeber gesagt worden, daß die Wiederkehr von Franz' eigenem Urtheil über den Werth seiner Lieder verstimmend wirken könne. Hierzu bemerke ich, an jede Wiederholung knüpft sich ein neuer Gedanke und dann möge der geneigte Leser sich vorhalten, daß die Gespräche über den Zeitraum von Jahren sich erstrecken, — so wird das Zurückkommen auf denselben Gegenstand verständlich.

— wie Goethe es bezeichnet, „man ſchmilzt an ſeinen eigenen Kohlen.“

In op. 27 Nr. 5 „Roſenzeit“ zu beachten die Figur am Schluſſe „ſpielet in dem Winde“.

Dann brachte ich ihn auf das Lied op. 18 Nr. 1 „Wenn Zwei von einander ſcheiden“, auf das Nachſpiel, — er erwiderte: „Dazu braucht man keine Cphikleiden und wer weiß was für Inſtrumente, um dies Seufzen auszudrücken, — der Gedanke macht's, der zu Grunde liegt, nicht die Inſtrumente.“

Franz zeigt mir einen Brief von Twietmeyer (Ende der 60er Jahre), in welchem dieſer über die Lieder op. 39, 40, 42 ſich äußert mit höchſter Anerkennung derſelben; er ſpricht aus, daß ihm die Lieder Schubert's und Schumann's nach den genannten Liedern: „Die helle Sonne leuchtet“ — „Ach ſaß am einſamen Weiher“ — „Ach ihr Wälder, dunkle Wälder“ — „Elborus“ gar nicht mehr wie früher imponiren wollten. Franz knüpft daran die Bemerkung, daß er gewiß Schubert anerkenne, aber von einer Durchdringung des Textes durch die Muſik ſei bei ſeinen Liedern im Allgemeinen nicht die Rede, Schumann habe in der Richtung ſchon mehr erreicht.

Wir ſehen noch einzelne Lieder durch, z. B. das herrliche op. 26 Nr. 4 „Des Müden Abendlied,“ „welche Harmonien ſind darin!“ — Franz zeigt die Hefte ſeiner für gemiſchten Chor eingerichteten Lieder:

„Das op. 48 Nr. 6 ‚Norwegiſche Frühlingsnacht' klingt ſo geſetzt ganz wunderbar."

---

Wir plaudern über einzelne Geſichtspunkte, die ich in meiner Arbeit hervorhebe.

Wiederum nimmt Franz eine Reihe ſeiner Lieder am Klavier mit mir durch: op 8 „Gewitternacht" „Meeresſtille", op. 21 Nr. 6 „Verlaß mich nicht". Man vergißt völlig, daß Franz keinen Ton hört, ſo genau betont er und ſo genau giebt er ſeinem Anſchlag Ausdruck, beachtet auch, ob ich die Singſtimme richtig einſetze und richtig betone, er ſieht es an den Fingern ab; zugleich z. B. bei „Meeresſtille" giebt er die Muſik und den Text erläuternde Bemerkungen; bei dem ', Vorſchlag auf das engliſche the (sea-king), was in der deutſchen Originalausgabe fehlt, ruft er jedesmal: „Dies ſcheußliche the, weg damit."

Wunderbar klang das Lied unter ſeinen Händen.

„Wer mich in meinen Liedern kennen lernen will, muß ſie alle ſtudiren, ſo nur kann er ein Bild gewinnen; — ein Urtheilen nach dieſem und jenem Liede hat gar keinen Werth."

---

„Sie wiſſen, daß ich mit meinen Sachen ganz allein ſtehe, — da iſt nichts, was auch jetzt geſchaffen worden, was man damit in Vergleichung bringen könnte. Und es iſt merkwürdig, grade die Generation,

die mit mir geboren, will am wenigsten davon wissen, eher die danach folgende jüngere; — da ist der junge A. und B. und C., ich brauch' nur hin zu deuten auf ein Werk, so stehen sie in Feuer und Flammen und sind enthusiasmirt."

---

Ich besuche Franz, er liest mir einzelne Stellen aus Forkel's „Joh. Seb. Bach" vor und knüpft daran Bemerkungen z. B. in Betreff des Vortrages und der Wahl von Konzertliedern; es komme nicht bloß darauf an, daß der Künstler gefalle, aus diesem Grunde dürfe er nicht dem Geschmacke des Publikums folgen, — er müsse den Geschmack bilden. „Nicht der Künstler, sondern das Kunstwerk soll zur Geltung kommen."

Dann, indem er auf die Trompeterlieder von Riedel hinweist, „Sehen Sie hier dies Lied (er liest das, in welchem der Küchenschrank erwähnt wird), ist das ein poetischer Stoff, ist das ein Stoff für die Komposition? ist es nicht ein Skandal?

Und wo sind die schönen Bücher,
Parcival und Theuerdank?
Glaub' beinah', ich warf die guten
Sänger in den Küchenschrank."

Er tadelt eine gewisse Journalistik. „Deß sind sich die Kerle wohl bewußt, daß sie eine Macht sind. Aber wodurch sind sie es? Durch Cliquenwesen. Was

die Clique will, geſchieht, und was ſie nicht will, wird nicht gethan. So allein ſind ſie imſtande, Dinge hoch zu heben, die es nicht verdienen und andere durch Stillſchweigen todt zu machen. In dieſer Weiſe geſchah es doch früher nicht. Es iſt troſtlos, wie dieſe Geſellſchaft das echteſte deutſche Weſen vernichtet, indem ſie Dinge, die das reinſte Stroh ſind, emporloben und über die gediegenſten Sachen ſchweigen. Z. B. Wer ſpricht heute noch von Georg Forſter? Höchſtens ſagt man, daß er ein Vaterlandsverräther geweſen ſei, eigentlich hat er gar kein Vaterland gehabt; von Geburt halber Pole, dann in Deutſchland, in England, in Frankreich ſich aufhaltend, wurde er durch ſeine Reiſe um die Welt der reinſte Kosmopolit. Aber man benutzte ihn als Sündenbock und war froh, als er nach der Eroberung von Mainz nach Paris als Abgeordneter ging, daß man dieſen Klump auf ihn werfen konnte. — In ſeiner Naturanſchauung ſteht er viel höher als Goethe, ja die Humboldt's wären ohne ihn nie das geworden, was ſie ſind. Welch' weite Weltanſchauung hat dieſer Menſch; — Natur, Kunſt, Wiſſen bringt er in ſeinem Geiſte unter gemeinſame Geſichtspunkte. Und ſein Stil! Leſen Sie nur einmal ſeine ‚Anſichten vom Niederrhein u. ſ. w.' — koſtbar! Aber Niemand kennt ſie mehr, Niemand lieſt ſie. Es geht damit grade wie mit Heine, — er iſt in den Bann gethan. Und wen empfiehlt man? Platen, dieſen hohlen Patron,

der die deutsche Sprache mit seinen verdammten Versen einzwängt auf die unnatürlichste Weise. Leider hat Goethe mit seinem ‚Hermann und Dorothea' den Anfang gemacht und nun natürlich äffen's Andere nach; — das ist undeutsch, Unnatur! Unsere Sprache ist für diese Metra nicht geschaffen."

Franz besucht mich, — er ist in einer freudig angeregten Stimmung. Er theilt mir mit, daß er einen Brief aus Wien vom Kapellmeister Gericke erhalten habe, worin ihm die frohe Nachricht wird, daß in nächster Zeit in Wien Bach's Weihnachtsoratorium in seiner Bearbeitung aufgeführt werden soll, ebenso im März die Bach'sche Kantate „Es ist dir gesagt, Mensch" gleichfalls in Franz' Bearbeitung. „Endlich, ich möchte sagen, die erste erfreuende Theilnahme seit 25 Jahren, denn so lange ist es her, daß ich mit den Bearbeitungen begonnen habe. — Die Partitur der Kantate ist bloß erst geschrieben, ich habe aber bereits Schritte gethan, daß sie bis zum März gestochen wird. Diese Antwort habe ich nach Wien gegeben. Dort ist das beste Orchester von der Welt, — ich freue mich, daß dort das Weihnachtsoratorium aufgeführt wird, es ist eine Gewähr, daß meine Bearbeitung, die keinen andern Zweck hat, als Bach's hohe Meisterschaft erst recht ins Licht zu setzen, — gut wiedergegeben wird."

Es habe einmal Jemand zu ihm gesagt, in op. 50 in dem Liede „Frühlingsklage" bei dem Recitativ „Ein Echo hallt es wieder" habe er Wagner als Vorbild genommen, — aber grade dies Lied sei eins seiner erstkomponirten gewesen, als an Wagner noch gar nicht zu denken war.

Sodann sprachen wir über sein op. 22. Er deutet auf das: „Vorüber der Mai, die selige Zeit" — „Sehen Sie, in der Begleitung findet sich überall über der Melodiebewegung noch eine Terz, — die Melodie geht wie unter einem Bleidach, der Stimmung entsprechend."

Heute theilt er mir einzelne Beurtheilungen über das in Wien in seiner Bearbeitung aufgeführte Weihnachtsoratorium mit, so die aus der „Presse" vom 15. November 1883 von Malbeck: — „Da ist doch ein Inhalt, aber die Berliner haben oft nichts wie leere Phrasen." — Dann die von Hanslick: „Er geht um den Brei herum, weiß oft nicht recht, was er sagen soll, geht nicht recht mit der Sprache heraus, — das macht, weil er vom Kern der Sache eigentlich gar nichts versteht, aber sein Wort gilt in Österreich, — was er sagt, ist wie ein Evangelium und das muß man ihm lassen, er versteht zu schreiben."

Dann die Beurtheilung Schuster's: „Ihm ver-

danke ich das Ganze, es iſt ihm, ſeinen Bemühungen geglückt, einige einſichtsvolle Männer für die Sache zu intereſſiren, die haben geſehen, daß die Bearbeitungen gut ſind, und ſo iſt die Aufführung zuſtande gekommen. Doch nur Geduld, wir werden die Kerle ſchon noch unterkriegen."

Als ich ihm aufſchrieb, das große Publikum hätte leider keine Ahnung davon, worauf es bei den Bearbeitungen und bei dem darüber entbrannten Streite ankäme, — nickte er: „Keine Ahnung!"

Dann las er den Brief des Kapellmeiſter Gericke, der ſich gleichfalls ſehr anerkennend äußert.

„Bach hat eigentlich bloß für ſein Bedürfnis gearbeitet. Hatte er eine Kantate aufgeführt, ſo rollte er ſeine Noten zuſammen und legte ſie bei Seite; und brauchte er eine neue, ſo komponirte er für den Bedarf ſeiner Zwecke; wurde er nicht fertig, ſo kam's ihm gar nicht darauf an, irgend aus einer weltlichen Kompoſition ein Stück zu entnehmen und, wer wollte ihm da hineinreden! Das ging auch deßhalb, weil Bach's geiſtlicher und weltlicher Stil derſelbe iſt; wo einmal Schwung in der Muſik war, war es leicht möglich, dieſe auch für die frohe Stimmung in der Symphonie des Weihnachtsoratoriums zu verwenden; — und für eine Arie in der Kaffeekantate, die den lächerlichſten Text hat, könnte man ebenſo leicht einen geiſtlichen Text unterlegen. So

wie Bach machte es auch Händel mit seinen Opern, er komponirte sie für den Bedarf und übertrug in ihnen nach Bedarf, und wenn einer ihm hätte da hineinreden wollen, wäre er ganz der Mann gewesen, dem eine hinter's Ohr zu hauen. — Von Mozart, Haydn, Beethoven an wurde es anders, da wurde ein solches substituiren unmöglich."

Nochmals empfiehlt er mir die Mozart- und Schubert'schen Quartette in seiner Bearbeitung anzusehen. „In einem Quartett ist jede Stimme selbständig, jede geht ihren Weg, bis sie zu vollkommener Harmonie zusammentreffen; darin beruht es, daß in meinen Bearbeitungen die Hände oft über und durcheinander greifen müssen, — ich will nämlich nicht die Melodiebewegung der einzelnen Stimmen wie mit einer Papierscheere durchschneiden, ein Stück hierher, das andere dorthin legen, sondern jede Stimme soll ihren Gang gehen, so allein kommt der Inhalt zur Geltung und so gewinnt man am ehesten den Eindruck von der Wirkung der einzelnen Instrumente."

---

„Bach's Instrumentalmusik beruht auf der Orgel, ist aus der Orgelmusik hervorgegangen; wie er die verschiedenen Register verwandte, einzelne mit einander verband, so ahmte er es auch in seiner Instrumentalmusik nach; z. B. wenn er 1. Geige und

1. Flöte und wieder 2. Geige und 2. Flöte zuſammengehen läßt, ſo giebt dies eine außerordentlich liebliche Wirkung, ebenſo wenn er ſie in Oktaven neben einander hergehen läßt, — ganz ſo, wie er auf der Orgel die Regiſter verwandt hatte."

Franz äußerte betreffs des Liedes op. 3 Nr. 1: „Die ſtille Lotosblume": „Als ich das Lied komponirt hatte, dachte ich bei mir — Ei! das iſt ja Unſinn und legte es beiſeite. Erſt nach langer Zeit, als ich's zufällig wieder zu Geſicht bekam, ſah ich es durch und fand, daß es ein reizendes Lied ſei."

Ich fragte nach dem Hauſe, in welchem er geboren worden ſei. Lachend erwiderte er: „Das iſt jetzt alles anders und nicht mehr wieder zu erkennen. — Geboren bin ich in einem Hauſe der Brunoswarte; am Hauſe war ein Hof, dann ein Garten, darin eine Art künſtlicher Anhöhe (das war unſer Keller) — und weiter hinten wieder eine Art Terraſſe, die ſich gegen die alte Stadtmauer lehnte, — ſicherlich allmählich aufgetragen. Die Mauer war ſehr breit und oben grün bewachſen, das Ganze machte den Eindruck wie eine alte Burg und ganz gewiß hat dieſe originelle Umgebung Einfluß auf mich gehabt. Jenſeits der Mauer in großer Tiefe war ein Graben (Mennickeſcher Zwinger), wieder ein Wall

und wieder ein Zwinger mit Obſtbäumen bepflanzt. Man hatte freien Blick, doch ſpäter wurde dies alles anders, — die Mauer iſt abgebrochen, die Vertiefungen ſind ausgefüllt und überall ſind Häuſer entſtanden. — Das Haus hat ſpäter Profeſſor Bindſeil beſeſſen."

Franz lieſt einen Brief vom Vorſtande einer Muſikgeſellſchaft in Wien (Fürſt Liechtenſtein) vor, die Händel's „Allegro ed Pensieroso" aufführen will. „Ich weiß nicht, die Menſchen da unten ſind ganz anders wie hier im Norden (er deutet auf das Verbindliche in dem Inhalt des Briefes); — „das Allegro iſt wohl die beſte unter allen meinen Bearbeitungen."

Sodann zeigt er den Brief des Hofmarſchalls des Prinzen Albrecht, welcher für die Sendung des Widmungsexemplars dankt. Franz holt die Sonate, — das „Muſikaliſche Opfer", die bei Breitkopf und Härtel erſchienen iſt: „Sehen Sie hier z. B. ſteht im Original — (er deutet auf eine Stelle) — über der Baßnote eine 9. Wollte ich nun den Akkord ſo hinſetzen, ſo würde es ſchlecht klingen, ich ſetze ſtatt deſſen as-g, ich löſe auf, laſſe den Ton folgen, — ſo klingt's, ſo hat's Bach haben wollen."

Wir ſprechen über die von ihm und Dreiſel herausgegebenen Alt-Arien aus Händel's Opern, er hebt hervor Nr. 1, 3, 6, 7 auch 9; — er zeigt die Ausgabe für Orcheſter. Als ich fragte, ob denn Händel's Opern ſo zahlreich werthvolle Arien enthielten, daß

auch Dreſel noch eine Anzahl bearbeitet habe, rief er: „Unerſchöpflich ſind ſie!“ Wiederholt nennt er Dreſel's Ausgabe — „vortrefflich.“

---

## 1884.

Frau Joachim hat in einem Koncerte ſein Lied op. 10 Nr. 1 „Mein Schatz iſt auf der Wanderſchaft“ geſungen. Franz ſingt die in dem Liede immer wiederkehrende Tonleiter nach: „tapp, tapp, tapptapp — da tappelt er in der Fremde herum!“

„Beethoven's Lieder ſind Marmorbilder, vollendet in der Form, aber kalt, es fließt kein warmes Blut in ihren Gliedern. Das brachte zuerſt Schubert zu ſtande, da iſt warmes Leben. Von Beethoven's ‚Adelaide‘ z. B. bin ich gar nicht ſo entzückt, ich höre die Melodie lieber von einer Klarinette blaſen, als von einer Singſtimme. — Schade nur, daß Schubert ſo wenig ſeinen Reichthum geſichtet hat, was hätte daraus werden können.“ Franz erzählt, daß er für Breitkopf und Härtel eine Auswahl aus ſämmtlichen Liedern Schubert's gemacht habe.

Ich ſchrieb ihm auf, daß Eins immer mein Staunen errege, — wie Schubert, der doch eine ſehr einfache Erziehung genoſſen, in kleinen Verhältniſſen aufgewachſen ſei, wie er bei alledem den

Goetheſchen Gedichten gegenüberſtehe z. B. „Grenzen der Menſchheit“ — „Ganymed“, Dichtungen, deren völliges Erfaſſen einen gewiſſen Bildungsgrad erfordert, — und wie vollendet habe Schubert die Idee muſikaliſch wiedergegeben! Franz ſagte: „Das lag eben in ſeinem Genie, — ein Beweis dafür iſt, wie er dagegen auch das albernſte Zeug komponirt hat; da iſt ein Text von Collin, ganz ungenießbar, aber die Muſik enthält wahre Schönheiten, man könnte das Lied nur halten, indem man einen anderen Text unterlegte. Und ſo geht es in vielen andern. Sein Genie ſchüttelte das ſo von ſich, von einer kritiſchen Sichtung war nicht die Rede, — daher auch die Längen in vielen ſeiner Werke.“

---

„Es iſt mit wiſſenſchaftlichen Forſchungen und Reſultaten ein eignes Ding, ſie ſind gradezu zuweilen ein zweiſchneidiges Schwert; da ſie *nicht aus der Unmittelbarkeit ſelbſt geſchöpft werden*, immer mehr oder weniger von dem Individuum ausgehen, ſo *kann ihre Dauer nicht eine bleibende ſein*; was heute gilt, iſt in 20 Jahren umgeſtoßen, und noch eine Weile — und Niemand hat noch eine Ahnung, daß ein Mann ſo und ſo gelebt und das und das geſchaffen hat. Das iſt in der Kunſt anders, — ein echtes Kunſtwerk bleibt ewig und unvergänglich.

Nehmen Sie Homer, oder ein Werk des Phidias, — immer wird es seine Geltung haben, läuternd wirken und machen, daß wir innerlich gebessert werden, indem wir das Schöne in uns aufnehmen und durchleben. Schon wer die Fähigkeit hat, dergleichen zu empfinden, hat vor Tausenden viel voraus. Das ist aber das Hübsche, daß uns alles Persönliche bei den alten Künstlern unbekannt ist, daß wir ihre Namen nur in Beziehung zu ihren Werken bringen können. — Mein Streben ist es stets gewesen, mich an dem zu bilden, was ich an Bach, Händel, Beethoven, Mozart als das Unvergängliche erkannte. So sind meine Lieder geschaffen und jeden Ton vertrete ich, da ist nichts, was einer angreifen soll. Die Stimmung, — ja, die mag mein Eigenes, Persönliches sein, aber die Gestaltung, an der soll Keiner etwas mäkeln."

„Unwillkürlich muß man sich fragen, was es eigentlich sei, was an den Werken Bach's, Beethoven's das Vollendete bedinge, — und das liegt — — in den Intervallfortschritten; ein Ton bedingt und gebiert gleichsam ganz unabänderlich den nächsten, dieser wieder den nächsten, bis Form gewonnen hat, was ausgedrückt werden sollte!"

Der Sänger Walter in Wien hatte in einem Concert auch einige von Franz' Liedern vorgetragen.

Leider einige kleine, nicht grade Concertlieder. Franz hatte die Beurtheilungen zugeschickt erhalten und las mir dieselben vor. Zuerst die von Hanslick, welche sich ziemlich absprechend verhält, er stellt die Lieder Schumann's sehr viel höher. Franz äußerte:

„Hanslick kennt meine Lieder gar nicht; was ihm zu Gebote steht, ist eine große Beherrschung der Sprache, des Ausdrucks, darauf beruht sein ganzes Wirken. Die Vergleichung mit Schumann ist an dieser Stelle ganz unmotivirt, mit Haaren herbeigezogen. Walter hätte müssen die Texte abdrucken; ohne Kenntnis der Texte sind dem Publikum meine Lieder nicht zugänglich, denn sie haben nichts durch Melodie Bestechendes." — Franz liest noch die Beurtheilungen von Schuster und Dr. Helm, beide sehr anerkennend, dann zeigt er aus der „Musical times" eine spaltenlange Abhandlung von Fr. Nieks(?) in London voller Anerkennung für seine Lieder.

„Bei meinen Liedern darf man nie vergessen, es handelt sich bloß um Lieder und um nichts anderes; da schreien die Kerle nach Symphonien! — den Kern erkennen, das vermögen die Wenigsten, bei denen soll die Musik immer nach der Elle gemessen werden."

„Sie müssen mich recht verstehen und ich sagte Ihnen dies auch schon früher, wie hoch ich Schubert und Schumann stelle, ich spreche es

offen aus und Jeder, wer von Musik etwas weiß, kann es aus meinen Liedern erkennen, daß ich ohne diese beiden niemals meine Lieder so komponirt hätte, wie ich es gethan habe. Das hält mich aber nicht ab, wenn ich bei Jenen Schwächen bemerke, mich zu bestreben, solche zu vermeiden. Bei Schubert z. B. ist die Melodie oftmals überwuchernd, sie geht sehr oft über den Rahmen des Textes hinaus, ein kleines Motiv wird eine Scene, dramatisch, wie es dem Texte gar nicht entspricht. — Bei Schumann tritt das Deklamatorische wieder zu sehr in den Vordergrund, — ich habe mich stets bemüht, den Text musikalisch so wiederzugeben, wie ich ihn aufgefaßt habe. Man vergleiche doch die Lieder, die wir gemeinschaftlich komponirt haben: ‚Im Rhein, im heiligen Strome' — Spitzbogen und Säulen hat Schumann gemalt, aber das ist doch nicht die Hauptsache, sondern das Bildnis. — Man halte doch ‚Im wunderschönen Monat Mai' sich gegenüber, — ‚Hör' ich das Liedchen klingen' und andere. Ja, man nehme nur ‚Frauenliebe und Leben' und halte diese Lieder gegen meine ‚Schilflieder', und die Zukunft wird entscheiden. Eine Frau muß doch auch ihre Selbständigkeit haben und soll nicht bloß an der Erde vor unsern Knien herumwinseln. Es ist für mich kein Zweifel, der Kampf mit den Anhängern Schumann's muß erst ausgefochten werden, das bleibt nicht aus.

Bis jetzt haben sie meine Lieder todtschweigen wollen, aber das hält nun nicht mehr vor; überall regt sich's für mich, nun werden sie mit Knütteln dreinschlagen, — die Zukunft wird entscheiden, ich bin nicht bange."

Betreffs der obigen Kritik Hanslick's bemerkte Franz noch: „Man muß bei meinen Liedern nur nicht Einzelnes herausreißen und für sich betrachten wollen; ebensowenig man eine Statue schön findet, weil ein einzelnes Bein oder ein Arm für sich besonders schön ist, sondern weil das Ganze als solches es ist, — so müssen meine Lieder als solche, als Ganzes betrachtet werden."

---

„Wie ich Ihnen schon früher sagte, — meine Lieder müssen durchaus recitativisch gesungen werden, natürlich mit Beachtung des Rhythmus, während die Recitative ganz ungebunden ihren Weg gehen; durchaus darf man meine Lieder nicht steif nach der Bedeutung der Noten, wie diese dastehen, singen wollen." (Bezüglich des „Mädchen mit dem rothen Mündchen" op. 5 Nr. 5.) Er kommt nochmals auf die vom Sänger Walter in Wien gewählten Lieder zurück:

„Daß ‚Mädchen mit dem rothen Mündchen' nicht gefallen hat, wundert mich gar nicht, für diese feinen, knapven Formen hat man im Allgemeinen kein Verständnis. Wenn nicht eine scharfausgeprochene, her-

vortretende Melodie da ist, ist ein Lied für die Menge nicht; harmonische Bearbeitung, wenn auch immer die Melodie hie und da an der Harmonie sich betheiligt, — die fassen sie nicht."

„Von Reißmann ist neuerdings wieder ein Buch über Rhythmik u. s. w. erschienen, ich mags gar nicht lesen. Ich höre nur, daß er an mir wieder scharf herumtadelt, so z. B. das Lied ‚Aus meinen großen Schmerzen' (op. 5 Nr. 1). Er hat das ‚Aus' groß gedruckt und greift an, daß ich den Accent auf dies Wort lege, während es doch gar nicht anders sein kann. ‚Aus meinen großen Schmerzen, mach' ich die kleinen Lieder', — das ergiebt sich so ganz von selbst. Soll ich betonen ‚meinen'? das wäre ganz falsch, denn ‚großen' und ‚kleinen' allein sind die Gegensätze, und diese Wörter allein sind hervorzuheben. Die Accentuation einzelner Wörter ist überhaupt Nebensache, die musikalische Phraje läßt sich oft nicht einer Bedeutung wegen umbilden, wenn man sie nicht zerstören will: — und der musikalische Inhalt ist doch das Wesentliche, nicht die Betonung dieses oder jenes Wortes. Zuweilen sind auch die Dichtungen schuld, daß gerade ein Wort hart hervortritt; in meinen letzten Liedern in ‚Eichwald' op. 51 ist eine Stelle — Gebet eines Kind's — ja, da kann man beim Gesange nicht das

„eines“ betonen. Aber leider giebt es eine Menge Leute, die sich an das Geschriebene halten, die sich nun hinter einen Mann wie Reißmann verkriechen, selbständig sich ein Urtheil zu bilden, sich zu überzeugen, ob die Angriffe begründet sind, das verstehen sie nicht, — doch es wird schon kommen!“

---

Ich bringe Franz das Aprilheft von „Vom Fels zum Meer“ 1884, in welchem mein Aufsatz abgedruckt ist „Robert Franz in seinen Liedern“. (Indem er auf sein Bild zeigt:) „Immer geräth auf den Bildern meine Oberlippe so dick, als wenn mich eine Biene gestochen hätte, so arg ist es doch nicht; — das beste Bild von mir ist das bei Leuckart erschienene.“

---

Franz erzählt aus seinem Leben und über Hemmnisse, die man ihm in seiner Stellung als Organist, bereitet hatte, — Mittheilungen, die für jetzt noch ruhen mögen. „Damals hat man mir's verschiedene Male vorgehalten, daß ich Lieder von einem Menschen wie Heinrich Heine komponirt habe.“

---

„Bei den Bearbeitungen älterer Werke lasse man doch Bach's oder Händel's Namen und meinen Namen ganz beiseite, — man sehe, ob das Ganze in der

Bearbeitung als Kunstwerk erscheint und danach urtheile man. Verkehrt ist es, wenn man sagt, Bach schreibe nicht so, wie ich; lebte Bach heute, wo alle Hilfsmittel erweitert sind, würde er auch anders gestalten; das Wesentlichste ist, wer seinem Stile, seinem Inhalt am nächsten kommt. Hätte ich nichts geschrieben, als bloß die Begleitung der Arie: ‚Quia fecit mihi magna' im ‚Magnificat', so würde dies ein unvergängliches Verdienst sein!"

Wir kamen auf Schumann's Lieder zu sprechen bei Erwähnung der Gedichte von Just. Kerner. Und Franz äußerte: „Diese Schumann'schen Lieder op. 35 stehen unter seinen Liederkompositionen am höchsten, sie sind mir hundertmal lieber, wie die in ‚Frauenliebe und Leben' und manche andere."

Ich hatte Franz das Nachstehende über sein Lied: „Frühlingsfeier" Adonis op. 39 aufgeschrieben:

„Frühlingsfeier" Adonis op. 39. — Adonis war ein schöner Hirtenjüngling; er wurde geliebt von Aphrodite, der Göttin der Liebe und der weiblichen Schönheit. Aber Adonis wurde auf der Jagd von einem Eber getödtet, sein strömendes Blut färbte die Erde roth. Aphrodite untröstlich, klagte laut und bat den Vater der Götter, er möge dem Todten wieder

Leben einhauchen. Da that Persephone, die Göttin der Unterwelt, Einsprache, die Todten gehörten ihr. Und der weise Vater Zeus entschied, um beiden zu willfahren, daß in Zukunft der Geliebte die eine Hälfte des Jahres in der Unterwelt zubringen, die andere Hälfte — im Sommer — auf der Erde weilen solle. Man hat nach dieser Symbolik eine kleine im Frühling emporsprießende Blume Adonisröschen genannt. Ähnlich anderen Mythen wurde die Wiederkehr des Frühlings nach dem öden Winter durch ein Adonisfest gefeiert; unter Klagegesängen, die die Sehnsucht nach dem Adonis (Frühling) ausdrückten, zog die Mädchenschaar zu seinem Bildnis. Heine hat dies in wenigen Worten wundervoll gezeichnet:

Das ist des Frühlings traurige Lust!
Die blühenden Mädchen, die wilde Schaar,
Die stürmen dahin, mit flatterndem Haar
Und Jammergeschrei und wogender Brust:
„Adonis! Adonis!"

Es sinkt die Nacht. Bei Fackelschein,
Sie suchen hin und her im Wald,
Der angstverwirret wiederhallt
Von Weinen und Lachen und Schluchzen und Schrein:
„Adonis! Adonis!"

Das wunderschöne Jünglingsbild,
Es liegt am Boden blaß und todt,
Das Blut färbt alle Blumen roth,
Und Klagelaut die Luft erfüllt:
„Adonis! Adonis!"

Und Robert Franz hat dieſen Inhalt meiſterhaft muſikaliſch wiedergegeben. Die Tonart B moll hat den Charakter des Düſteren, der Trauer. Man überſehe es nicht, — die Bewegung iſt allegro agitato. Wie aus der Ferne hört man in der Einleitungsfigur die klagende wilde Mädchenſchaar heranſtürmend das Tympanum anſchlagen; dann ſieht man ſie ſelbſt und hört ihren Ruf: Adonis! Adonis! — Die Begleitung iſt ein Bild der Unruhe, des wilden, wirren Hin- und Herſtürmens und nur der Ruf: Adonis, Adonis iſt es, in dem Alle ſich zuſammenfinden. Der Vortrag ergiebt ſich aus dem Gedichtinhalt; dreifach verſchieden iſt in der Darſtellung der Adonisruf, — erzählend, ſehnſüchtig ſuchend, lautklagend.

Ein Verehrer von Franz' Liedern wies auf den tiefen Quintaccord b—f des Nachſpieles hin, der an das Knirſchen eines Ebers erinnere: Franz ſagte dazu: „Wenn es vorhanden iſt, dann entſtand es unbeabſichtigt und unbewußt.“ Hervortretend iſt der eigenthümlich wilde Rhythmus des Liedes.

Franz war einverſtanden mit Vorſtehendem und erwiderte: „Dies Lied iſt eigentlich eine Frucht der Beſchäftigung mit meinen Bearbeitungen, denn gleich nach der Zeit hatte ich es geſchrieben. Viele meiner Freunde, ſelbſt Dreſel, wollten es nicht als einen Fortſchritt erkennen, ſie haben das Lied gar nicht ſo verſtanden, wie es aufgefaßt werden muß.“

Ich besuche Franz, — er las mir ein Stück aus Schopenhauer vor.

Ich sagte ihm, daß ich sein op. 27, die Lieder von Mörike, in den letzten Tagen studirt habe. — „Die gehören mit zu den besten meiner Sachen. Sehen Sie sich doch besonders an das ‚Rosenzeit, wie schnell vorbei, bist du doch gegangen.‘ — Eigentlich müßten Sie die Novelle ‚Maler Nolten‘ vorher lesen, damit Sie völlig in die Stimmung sich hinein lebten, aus der das Ganze sich entwickelt.“

Dann sprachen wir über die Aufführung des „Allegro e Pensieroso“ in Wien und die Beurtheilungen. „Die von Kalbeck ist gradezu skandalös; die Menschen haben gar kein Verständniß mehr für das, was das Werk wiedergeben soll.“

„Wie ich schon früher es sagte, kann ich's heute nur wiederholen, — die Zeit für meine Bearbeitungen wird erst kommen, es wird freilich noch lange dauern; aber an diesen ist mir bei der Mühe und Arbeit, die ich daran gewandt habe, fast mehr gelegen, als an meinen Liedern. Wo ist Einer, der sich so in Bach's und Händel's Empfindungsweise hineingelebt hätte und hineinfinden könnte, wie ich es gethan habe.“

Wir sprachen noch über einzelne seiner Lieder, z. B. op. 12 Nr. 4 ‚Aus meiner Erinnerung‘. „Das muß schmerzlich-wehmüthig, aber auch wieder hart und herb klingen, z. B. der Schluß ‚die welken Rosen

zeige' muß hart und kalt klingen," — bei der Tempo-nahme iſt das con moto nicht zu überſehen, alſo nicht ſchleppen.

---

Franz erzählt, daß er unlängſt eine Suite von d'Albert in Händen gehabt und erſtaunt ſei über die vorzügliche Arbeit. Die Suite ſei in Bach's Stile ganz vorzüglich geſchrieben, ohne alle Effekthaſcherei, es laſſe das Ganze auf ein bedeutendes Talent ſchließen; auch habe er ſogleich Gelegenheit genommen, ſeine Meinung darüber an Härtels in Leipzig mitzutheilen. Das müſſe man anerkennen. „Wenn er nur nicht durch ſeine Erfolge als Virtuoſe durch das Publikum verdorben wird, daß er in dem Sinne weiterarbeitet!" — „Bach und Händel ſind wie ein fruchtbringender Boden, wir müſſen an der Nahrung, die ſie uns geben, uns kräftigen, wir müſſen immer von ihnen ausgehen, — aber verkehrt wäre es, wollten wir nun grade ſo ſäen, wie ſie es gethan haben. Jede Zeit hat ihr Eigenes; wir müſſen den Duft, den die Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann über uns ausgoſſen, in uns aufnehmen, zu unſerer Ausbildung verwenden, dabei aber ſelbſtändig als Kinder unſerer Zeit unſere Werke arbeiten, — ſo habe ich's gethan; ich bin von Bach und Händel ausgegangen und habe doch mein Eigenſtes gegeben."

---

Wir sprechen über die Liedertexte von Mörike. Bei deren Komposition stand Franz ganz unter dem Eindrucke eines bestimmten Empfindens, so bei op. 27 Nr. 6.

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde —

Der ernste Charakter des Liedes ist sogleich faßbar, das bang-Ahnungsvolle aber wird erst dann ganz verständlich, wenn man die hübsche Novelle von Ed. Mörike „Mozart auf der Reise nach Prag" gelesen hat: — Ein junges, blühendes Mädchen, glückliche Braut, der Tonkunst hold, genießt durch eine gütige Fügung des Schicksals während eines Tages in froher Gesellschaft die Gegenwart des heiteren, übermüthigen Humor sprudelnden Genius Mozart; — als letzte Spende am Abend giebt er die neu komponirte Kirchhofsscene aus „Don Juan": „Dein Lachen endet vor der Morgenröthe". „Alle Hörer waren tief ergriffen, auch er selbst, — ihr aber, der nichts an ihrem reinen Glück mangelte, nahte es wie eine bange Ahnung, daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Gluth verzehre, — daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne. — In einer Stimmung, wie die ihrige, wird der natürlichste Zufall leicht zum Orakel. Im Weggehen stellte sie beiläufig einige Liederhefte an ihren Ort zurück; es fiel ein älteres Blatt heraus,

die Abschrift eines böhmischen Volksliedchens, das sie selbst wohl manchmal gesungen:"

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde;
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab' zu wurzeln
Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein
Weiden auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis geh'n
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh'
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blutig sehe.

Das Lied in Zusammenhang gebracht mit dem vorschnellen Tode des Genius Mozart erscheint in seinem Volksliedtone in Franz' Komposition treffend und charakteristisch. Die Anfangsmelodie ist ganz einfach, man sieht noch nicht, wohin der Inhalt zielt, erst im Nachsatz tritt der Grundgedanke hervor. Man beachte, wie entsprechend den Worten „Muntern Sprüngen" die musikalische Figur geändert wird, ebenso am Schluß erscheint die weite nach der Höhe

ſtrebende Akkordlage bei „blitzen ſehe“ — ſelbſt wie ein Aufblitzen.

Op. 27 Nr. 5. „Roſenzeit, wie ſchnell vorbei, biſt du doch gegangen“ — ſchmerzliche Wehmuth in Wort und Muſik; am Schluſſe des Liedes bei den Worten:

An dem Hut mein Roſenband
Von ſeiner Hand, ſpielet in dem Winde

iſt die muſikaliſche Figur bemerkenswerth, wie mit dem Windeshauch verfliegt die Melodie.

Op. 28 Nr. 2. „Ein Stündlein wohl vor Tag“. Es iſt, als ob die Singende halb noch ſchlummernd, halb wach wäre; ein Gedanke geht unabläſſig hin und wieder, noch unklar, ihr durch den Sinn, halb wie im Traume, — immerfort wiederkehrend; erſt am Schluß bei den Worten „Ach Lieb' und Treu iſt wie ein Traum“ tritt klares Erfaſſen des Inhalts ein. „Wenn man das Lied nicht ſo auffaßt, kann's nicht klingen,“ ſagte Franz.

Op. 28 Nr. 5 „Verborgenheit“ — „ſoll Mörike ſich oftmals haben vorſingen laſſen.“

Franz zeigt mir ein Referat in der „Deutſchen Zeitung“ (Wien) vom 4. Mai 1881 über ein Koncert des Akademiſchen Wagnervereins, in welchem ſeine Lieder und die Bach'ſche Suite ſehr günſtig beurtheilt

worden waren. Auch hatte der Sänger Walter ihm eine Auswahl seiner Lieder namhaft gemacht als Vortragsnummern für die nächste Saison. — Franz war über diese Erfolge, „die in erster Reihe den Bemühungen Schuster's zu danken sind", sehr erfreut, — er sprach sich bitter darüber aus, daß in Norddeutschland alles stumm bliebe.

---

Sodann spielt er — ein „Albumblatt könne man es nennen", vor: „Es ging mir neulich halb im Traume durch den Sinn, ich habe es dann aufgeschrieben". Man hörte sofort „Franz" heraus, — ich schrieb ihm auf, es klinge wie eine Frage an das Schicksal, viel Wehmuth spreche sich darin aus, — er nickte halb zustimmend und sagte: „Entsagung!"

Dann spielt er einen Choral aus der Kantate: „Es ist dir gesagt" und äußert sich in Bezug auf eine Bemerkung einer Wiener Beurtheilung seiner Bearbeitung, diese habe die Flötenstimmen überdeckt, — — — an den Stellen, wo die Stimmen von Bach ausgeführt vorhanden wären, seien noch viel mehr Instrumente verwandt, wie er es je gethan habe; — Bach habe niemals eine einzelne Stimme grell hervortreten lassen wollen, stets habe bei ihm jede Stimme ihre selbständige Bedeutung und ein schönes Ensemble sei seine Absicht gewesen.

---

Franz gedenkt im Gespräch eines Briefes von Heine aus dem Bade Cauterets in den Pyrenäen, in welchem er von den Felsen sagt, indem sie aus ihren steinernen Adern die warmen Heilquellen hervorströmen lassen, die den Menschen Genesung bringen, — daß sie am Ende doch nicht so theilnahmlos sich dem Geschicke der Menschen gegenüber befinden, wie es den Anschein hat.

„Es geht ihm wie Schopenhauer, — überall liest man von Heine. Endlich ist man dahin gekommen, seine Bedeutung anzuerkennen, ja man versucht sogar schon seine Sünden ihm zu verzeihen. Ich habe es gleich vorausgesagt, daß es so kommen würde. Waldau schrieb mir einmal, er halte Heine für den intensivsten Dichter nach Shakespeare. Denn bei ihm ist alles Poesie, wohin man auch blickt, überall leuchtet's und funkelt's."

Ueber Schopenhauer: „Es ist bedauerlich, — man hätte ihm die Genugthuung gern gegönnt, aber gewußt hat er's, daß die Anerkennung seiner Werke kommen würde!"

In Betreff des noch mäßigen Erfolges seiner Werke: „Es ist mein Trost, daß noch niemals, so lange die Welt steht, ein Funke der Schönheit und Wahrheit, der einmal ins Leben gerufen wurde, verloren gegangen ist; es mag lange dauern, es kommt doch einmal ein Berufener, der ihn ans Tageslicht zieht und ihn zu Ehren bringt!"

Franz theilt mir mit, daß er sechs Lieder herausgebe, sie bedürften nur noch einer letzten Durchsicht, — und sie möchten vielleicht zu seinen besten Sachen gehören*), Texte von Lenau, Chamisso, Prutz u. A. (op. 32.). „Den Text: ‚Durch den Wald, den dunkeln geht' hat ja auch Mendelssohn komponirt, doch er hat da ins volle Horn geblasen, aber solche Stimmung liegt gar nicht in dem Liede, es ist mehr ein stilles Ahnen des Kommenden, so habe ich's aufgefaßt."

Ueber Schopenhauer und seine Aeußerungen über Kunst. — Ich sprach mich über Schopenhauer's Aufstellung der Resignation, der Entsagung als Lebensgrundsatz aus, sie liege nicht in des Menschen Natur, und die Entsagung verursache ebensoviel Schmerz, wie man auf der anderen Seite durch sie vermeiden wolle. Franz entgegnete: „Man muß nur nicht vergessen, daß mit dem kommenden Alter die Entsagung ganz von selbst sich einstellt, da

* Franz' subjektives lebhaftes Empfinden und Erfassen ließ das grade Vorliegende vor seiner Seele in einem besonders hellen Lichte dastehen, — so entsprangen ihm leicht Äußerungen wie: Ein Werk, wie Bach kaum ein zweites geschaffen, — oder: In dem opus sind vielleicht meine graziösesten Sachen, oder: Das ist eins meiner besten Lieder u. s. w. Man darf solche augenblicklich hingeworfene Äußerung nicht wörtlich nehmen, — „sie sind alle gut" sagte er ein andermal zu mir bezüglich der Lieder, — das war seine Überzeugung.

wird sie natürlich. Im Uebrigen aber muß Jeder sehen, wie er lebe. Man muß aus Schopenhauer das Herrliche herausnehmen, was man findet, — seine Auffassung der Welt ist jedenfalls großartig. Das Wozu? Das vermag er sowenig zu enträthseln wie ein anderer!"

„Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß jeder dieser hohen Geister für den andern gar kein Verständniß zu haben scheint, — ob das eine Art instinktiver Neid ist? Im ganzen Schopenhauer findet sich der Name Heine kaum einmal und in ganz untergeordneter Beziehung erwähnt. Heine wiederum spricht über die verschiedensten philosophischen Systeme: Fichte, Schelling, Hegel, — Schopenhauer nennt er nicht. Heine wußte sich in Goethe gar nicht zurecht zu finden, dagegen sind die Kerle, die er als Größen empfiehlt: Laube, Meißner u. s. w. wahre Jammergestalten, und Goethe'n ist wieder Heine völlig fremd geblieben."

Ich hatte in der letzten Zeit Franz' „Schilflieder" op. 2 studirt und sagte ihm, er hätte früher diese dem Cyklus „Frauenliebe und Leben" von Schumann gegenüber bevorzugend hervorgehoben, worüber ich damals verwundert gewesen sei; jetzt begriffe ich es, es sei in den Schilfliedern ein viel kräftigerer Kern. Und Franz erwiderte:

„Die Dichtungen ‚Frauenliebe und Leben' von

Chamisso sind gar nicht seine besten, ja sie sind ästhetisch durchaus anfechtbar; dieses ewige sklavische Unterwerfen und Gewinsel ist einer Frau ganz unwürdig, — außerdem muß alles darin vorgebracht werden bis auf — — (siehe Nr. 6). Wir haben in jungen Jahren in Leipzig bei Frege's auch genügend unsere Witze darüber gerissen. Alles, was die Parodie herausfordert, hat seine schwachen Seiten, das können Sie sicher annehmen, — denken Sie z. B. an die Tannhäuser-Parodie. Bach und Beethoven kann niemand parodiren. Die Gedichte ‚Thränen' von Chamisso stehen viel höher."

Einige Tage vorher hatte ich Franz die „Grenzboten", 1883, Nr. 39 mit dem Aufsatze „Die Davidsbündler" gebracht. Er war unzufrieden, daß niemals Jemand es für der Mühe werth gehalten habe, sich nach seinen Beziehungen zu Schumann zu erkundigen; leider habe er die Briefe verbrannt, es würde doch manchen fatal sein, wenn sie lesen müßten, daß Schumann ihm geschrieben, „sie sollten eigentlich immer bei einander sein u. dergl."

Die ganze Davidsbündlergeschichte sei im Grunde eine Spielerei, — was sei damit gesagt und ausgedrückt! „Das war überhaupt Schumann's Unglück, daß er an 30 Jahre alt wurde, ehe er sich in feste Formen schicken lernte, — so kam es, daß mancher

Ton in seinen Werken steht, der gar nicht hineingehört."

„Und diese Leute sprechen von Wagnerlärm und Reklame! Wer ist es denn, der Mendelssohn am meisten bekämpft hat, bis daß man nichts mehr von ihm hörte?"

---

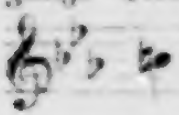
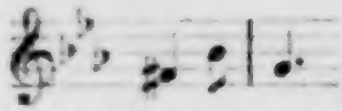
„Ich komme mir fast wie ein Anachronismus vor, wenn ich die modernen Kompositionen ansehe. Dichtung und Musik müssen doch in einer gewissen Uebereinstimmung stehen, der Inhalt muß doch hier und dort einander entsprechen, — aber lieber Gott, was ist denn heute da? — Die Sauflieder von Wolff und Scheffel, das Gnanolied von Scheffel! Nun greift nur immer hinein in den Dreck! — Oder Baumbach? Ist denn ein einziger Dichter da, der nur annähernd an Goethe, Heine, Eichendorff erinnern könnte? Es ist doch arg, wenn Jemand ‚die Geschichte eines Hausschlüssels' erzählt, — ist das ein Gegenstand? — Nun, macht was Ihr wollt, ich gehe von meiner Richtung nicht ab."

Wir sprachen über die Räthsel, die das Leben in seinen Wandlungen bringe, über die sich gegenüberstehenden Interessen u. s. w. — „Selbst die jetzige Wissenschaft hat in ihrer zerfahrenen Richtung wenig Befriedigendes, — die Kunst allein bietet den Ort, wo man Ruhe und Befriedigung findet," — äußert er.

Franz hatte mir geschrieben, daß er nicht ganz

wohl sei und hatte mich um einen Besuch gebeten; er war stark erkältet. Nachdem wir unser ärztliches Gespräch beendet, schenkte er mir sein neues op. 52, — seinen Kindern gewidmet — indem er zugleich seinen Namen auf das Heft schrieb.

Wir gingen die Lieder durch und er äußerte: „Ich bin jetzt darüber ganz klar, daß die Bewegung eines Liedes nach dem Werthe der Worte, nicht nach dem der Noten zu erfolgen hat."

Das zweite Lied: „Mitten ins Herz" nimmt Franz im Tempo nicht langsam, schleppend, sogar etwas schneller, wie ich geglaubt hatte. Bezüglich des dritten: „Thränen" sagte er: „Dies ist das tiefempfundenste!" Er legte besonderen Nachdruck darauf. „Das ganze Lied ist aufgebaut auf dem Motiv h es c;  dies kehrt immer wieder, auch mal als fis h g.  Die Synkopen sind wie das Zucken des Herzens." — „Es muß dieses wie auch die folgenden Lieder sehr zart gespielt werden."

Franz hatte sich unlängst photographiren lassen und zeigte mir Probebilder; sie waren nicht sehr gut, ich rieth ihm, daß er noch einmal sitze; es war in den Bildern keine Spur des genialen, weiten Blickes, den Franz hat, wenn er über einen Gegenstand spricht.

Nochmals Äußerungen über seine drei letzten Werke: op. 50, 51, 52. „‚Frühlingsklage' in op. 50 ist eigentlich mein erstes Lied, sehen Sie hier (er holt mehrere gebundene Manuskriptbücher) — hier steht es schon, es ist in den 40er Jahren komponirt, wenn ich auch bei der Herausgabe manches geändert habe, — ich habe doch gelernt! Dies Lied ist das, von dem man sagte, das Recitativ mit seinen Übergängen sei eine Nachbildung Wagner's, — aber hier steht die Harmoniefolge genau im Skizzenbuche, damals war von Wagner in dieser Bedeutung noch gar nicht die Rede. Sehen Sie sich das Lied an, es ist von mir in einer Zeit komponirt, wo mein Inneres noch seine völlige Naivetät hatte, damals waren Liebe und Leidenschaft noch nicht an mich herangetreten!"

„Auch op. 51 enthält Gutes, besonders aber in op. 52 sind vielleicht meine klarsten, graziösesten Sachen; sehen Sie Nr. 1 ‚Wohl viele tausend Vögelein', auch von diesem Liede finden Sie hier die Skizze, — (er zeigt sie) — es ist vor langen Jahren komponirt."

---

Ich besuche Franz, er äußert weiter in Bezug auf sein op. 52.

„Ich wiederhole nochmals, — ebenso wie der Cyklus ‚Thränen' der bedeutendste Chamisso's ist, so sind auch meine Kompositionen dieser Gedichte

mit das bedeutendste von mir; freilich, manche vermögen diesen tiefen Inhalt gar nicht zu erfassen. Man muß die betreffenden Kompositionen eigentlich aneinander reihen, erstens in op. 6 Nr. 6 (eine meiner großangelegtesten Kompositionen):

Nicht der Thau und nicht der Regen
Dringen, Mutter, in dein Grab,
Thränen sind es, Thränen deines armen Kindes
Rinnen heiß zu dir hinab.

Hier ist z. B. Takt 6—7 ein Motiv, was in diesem Liede, ebenso in op. 50 Nr. 5 Takt 3—4 und später wiederkehrt; es liegt eben allen dieses tiefe Ergriffensein, dieser leidenschaftliche Schmerz, der das ganze Wesen des Menschen förmlich zerstört, zu Grunde!"

---

„Man spricht häufig von ‚treffen' und hält das ‚richtig treffen' für etwas besonderes, während es doch bloß etwas mechanisches ist; — man muß fühlen, was kommt, ganz von selbst aus sich heraus die Intervalle empfinden."

---

„Wenn ich aussprach, daß man einmal eine Zeit lang ausschließlich mit meinen Kompositionen sich beschäftigen müsse, um sie völlig zu würdigen, so will ich damit nicht sagen, daß man deßhalb die Lieder

von Schubert oder Schumann nicht mehr gelten lassen solle; nein, man wird nur an meinen Liedern ersehen und lernen, was überhaupt an Liedern verkehrt ist, das ist der kritische Zug, den meine Sachen haben!"

Ich antwortete ihm, man lerne durch seine Lieder richtiger urtheilen, seine Musik sei wie ein Probierstein.

---

„In der Kunst nützt der gute Wille nichts, da gilt das Können, — im Gegentheil, der gute Wille begeht die Kunstsünden!"

---

Über „Trockne Blumen" von Schubert:

„Es giebt ein Manuskript von Schubert's Hand, hier ist das Lied in C moll, nicht wie gewöhnlich in E moll; für C moll liegt das Lied überhaupt besser, für das Singen geeigneter. Nur hätte müssen der zweite Theil des Liedes aus C moll nach Es dur geleitet werden, Es dur liegt C moll viel näher wie C dur. Auch läßt es sich anfechten, daß Schubert im Nachspiel des Liedes wieder nach moll zurückgeht, wozu kein Grund vorliegt, nachdem ihn sein Gedanke einmal in die dur Stimmung geführt hat."

In Folge dieser Bemerkungen sah ich mir das Lied durch und will nun aussprechen, daß der Situation nach, wenn man sich zurückruft, wie das Lied

zumeist gesungen wird, die Jubel-Stimmung durchaus nicht passend erscheint. Man stelle sich den Liebenden vor, ohne Hoffnung denkt er an seinen Tod — und wenn die Geliebte einst an seinen Grabeshügel tretend ihr Unrecht einsehen, seine Liebe erkennen wird, — dann ist der Winter vorüber, dann ist der Mai gekommen „Ihr Blümlein alle, heraus, heraus"! Es ist hier ein solches Herausschreien, wie man es hört, gar nicht am Platze; eine Dosis Schmerz muß immer bleiben, — und in der Stimmung ist es auch wohl begründet, daß Schubert am Schlusse der Begleitung wieder nach moll zurückgeht.

Die Situation ist eine bedingte, sie beruht auf einem „Wenn". Wird die Müllerin jemals an des Liebenden Grab treten?

Franz hatte nichts gegen meine Einwendung.

---

Wir sprechen über die bevorstehende Bach-Feier in Eisenach. Franz beklagt sich bitter, daß er nicht eingeladen worden sei. „Wo ist ein Mensch, der sein ganzes Leben den Arbeiten dieses Mannes gewidmet hat, wie ich. Auf den Parteistandpunkt darf es bei solchen Gelegenheiten nicht ankommen, — es hätte sich gebührt, mir einen Platz im Komitee anzubieten. — Geld hat man von mir haben wollen, weiter aber nichts!"

Nochmals über sein op. 32.

Im ersten Liede „Wohl viele tausend Vögelein" Takt 7 und 8 steht c, während derselbe Ton in Takt 25 und 26 his heißt. Auf eine ihm zugegangene Einsprache hin erklärt Franz: „So allein ist es richtig, denn im ersten Falle geht die Bewegung der Accordfolge von c nach h, also abwärts, dagegen in 25—26 geht die Bewegung des Accordes von his nach cis aufwärts und his hat, wie ich das Ihnen schon früher darlegte, in der Harmonie einen anderen Klang wie c."

Über das letzte Lied dieses Heftes „Durch den Wald, den dunkeln, geht": — „Hören Sie: holde Morgenstunde, leise Liebeskunde, tauscht der grüne Baum, Frühlingstraum, blüht ein Blümlein irgendwo u. s. w. — wo ist da ein Wort, welches eine solche Bearbeitung fordert, wie Mendelssohn sie gegeben hat!"

---

Ich besuche Franz, um ihm über ein Kirchenkoncert, das am Abend vorher stattgefunden hatte, zu berichten. In diesem sollte, wie Anfangs bestimmt war, Recitativ und Arie aus der Matthäuspassion „Buß' und Reue" gesungen werden, doch hatte der Organist die Begleitung als unmöglich abgelehnt, — und so wurde eine Arie von Händel gewählt. Ich erzählte dies Franz. „Natürlich kann er das nicht spielen!" erwiderte er, — „sehen Sie,

(er holt die Matthäuspassion) — hier die Singstimme und hier unten bloß der Baß; freilich kann er die Arie nicht allein mit dem Pedal begleiten, es hätten müssen, um die Harmonie herzustellen, ein paar Flöten verwendet werden, — auch accordische Begleitung ist nicht am Platze; bloß wie Bach geschrieben hat, kann durch eine der Melodie folgende aufgelöste Ausführung die Begleitung hergestellt werden."

---

Durch einen Brief von Schuster aus Wien, dessen Urtheil über Franz' neuestes Liederheft enthaltend, kamen wir auf das Lied op. 52 „Mitten in's Herz" von Chamisso, auf welches Schuster als auch von Schumann komponirt hingewiesen hatte.

„Ich habe mit keinem Gedanken an diese Schumann'sche Komposition gedacht, — habe gar nicht daran gedacht, daß wir das Heft in meiner Familie selbst besitzen. Sehen Sie, (er holt die Hefte) wie verbraucht die Lieder sind, — ein Beweis, daß wir uns mit Schumann genug beschäftigt haben, bloß dies Heft, worin ‚der Soldat' steht, ist wie neu; — das spricht schon von selbst. Die Begleitung Schumann's, dem man sonst nicht grade Verstöße gegen die Auffassung der Situation zum Vorwurf machen kann, ist ein Bild der Exekution, man hört überall durch das ganze Lied Trommelwirbel. Doch das ist doch nicht das Wesentliche und Charak-

teriſtiſche, ſondern der Schmerz des Soldaten, daß er ſeinen beſten Freund verliert, — noch mehr, daß er dazu beſtimmt iſt, auf ihn, ſeinen liebſten Freund, die todtbringende Kugel abzuſchießen, das iſt das Hauptſächliche."

---

Durch einzelne Begleitungen ſeiner Lieder war mir der Gedanke gekommen, ob Franz niemals zum Komponiren eines Duetts ſich angeregt gefühlt habe, — ich fragte ihn danach; er antwortete:

„Nein. Wenn ein Duett das zum Ausdruck bringt, was es ſoll, das übereinſtimmende Empfundenwerden einer Situation durch zwei Individuen, — es ſoll doch keine Katzbalgerei ſein, — ſo kann dies nur in der alten Weiſe Bach's und Händel's geſchehen; dieſe haben denn auch die vollendet ſchönſten Duette, die jemals geſchrieben worden ſind; — hier iſt nicht bloß ein Nebeneinandergehen der Stimmen in Terzen und Sexten, wie wohl bei Schumann, oder gar erſt bei Mendelsſohn, nein jede Stimme hat ihre völlig freie Bewegung, ihre volle Selbſtändigkeit und Individualität. Aber dieſe alte Formgebung in unſerer heutigen Zeit noch anwenden zu wollen, das wäre doch gewagt. Ich habe nie zu Duetten mich angeregt gefunden, doch ſehen Sie ſich

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gesteh'n

an, hier hören Sie neben der Singstimme gleichsam eine zweite ideelle Stimme in der Begleitung; — ebenso ist's in dem Liede ‚Am leuchtenden Sommermorgen' op. 11 Nr. 2 und anderen."

Weiter äußerte Franz im Laufe der Unterhaltung: „Was meine Stellung zur heutigen Musik anbetrifft, so bin ich nicht bloß fortschrittlich, sondern radikal, aber völlig radikal; das heißt nicht, als ob ich einen Ton von Bach oder Händel anders wissen, oder einen Ton von denen missen wollte, — nein, aber der heutigen Musik gegenüber ganz radikal."

Wieder sagte er in Betreff seiner Bearbeitungen, — wir kamen darauf in Folge der Besprechung Leßmann's in der Deutschen Musikzeitung 1884 Nr. 42 über die von Franz herausgegebene Sonate aus dem ‚Musikalischen Opfer', in welcher Leßmann sich sehr anerkennend äußert:

„Ich kann nur wiederholen, daß meine Bearbeitungen mir so sehr am Herzen liegen, wie meine Lieder. Durch die Bearbeitungen, wenn sie das leisten, was sie leisten sollen, — nicht etwa die hohen Werke Bach's und Händels zu verändern, oder gar zu vervollkommnen, — nein, nur die Möglichkeit zu geben, daß diese Werke im Sinne der Schöpfer aufgeführt werden können, — wenn

das meine Bearbeitungen leiſten, dann iſt mein Name mit den ihrigen untrennbar verbunden, man wird meinen Namen mit den ihrigen nennen, — und was will ich mehr!“

---

Ich beſuche Franz und mache ihm Mittheilung über ein zwei Tage vorher ſtattgehabtes Koncert, in welchem der Kammerſänger Walter aus Wien vier ſeiner Lieder geſungen hatte. „Widmung“ op. 14. „Im Roſenbuſch die Liebe ſchlief“ op. 3. „Stille Sicherheit“ op. 10. „Frühlingsgedränge“ op. 7.

„Dies iſt das reizendſte Koncertlied, das man ſich nur denken kann. Wird es gut geſungen und gut begleitet — (das iſt nothwendig, denn die Begleitung iſt von der Singſtimme untrennbar), — dann muß das Publikum hingeriſſen werden. Die Begleitung muß weich und duftig die Singſtimme umſchweben, dieſe iſt ganz **parlando** zu nehmen — und die Stelle im Mittelſatz, wo die Glocken klingen, muß beſonders gut wiedergegeben werden.“

---

Ich bat ihn um Tempoangabe des „Mädchen mit dem rothen Mündchen“ op. 5, — er ſang es, und zwar durchaus nicht etwa in ſchnellem Tempo, ſondern **andantino con moto**, wie vorgeſchrieben.

„Die Salons ſind hauptſächlich ſchuld an der ſchlechten Muſik! Das ſoll ſchwer klingen und doch ſich leicht ſpielen; — aber das beſte iſt, wenn man das ganze Treiben betrachtet, daß von den — —, welche dieſe Muſik machen, — doch einer den andern verachtet und verachten muß."

Franz berichtet über einen freundſchaftlichen Streit mit Dreſel, welcher den Klavierauszug zu der Bearbeitung der Matthäuspaſſion beſorgt, — betreffs einer Stelle:

„Die Muſik klingt da wie flüſſiges Gold und kleine Staccati machen den Eindruck, als ſähe man die Funken ſprühen; an der Stelle hatte ich zu Dreſel's Satz kleine Veränderungen gemacht, — nun ſchreibt er, das verdürbe das Ganze, das könne Niemand ſpielen, ſelbſt Bülow und Rubinſtein nicht. — — Natürlich muß die Hand ſpringend dahingleiten, das ergiebt ſich von ſelbſt, es hob den Charakter der ganzen Stelle, — doch ich habe es geſtrichen."

---

Nochmals in Bezug auf die geringe Benutzung ſeiner vierhändigen Bearbeitungen der Quartette Mozart's und Schubert's ſeitens des Publikums, — „Ich habe geglaubt, ihm Sachen zu bringen, für die es mir dankbar ſein würde, aber jetzt ärgert mich jede Note, die ich in dieſer Richtung geſchrieben habe. Dieſe Arbeit iſt gar nicht ſo leicht zu machen. Liſzt

hat eine zweihändige Bearbeitung von Beethoven's Septett gegeben. Als ich ihm einst meine Anerkennung darüber aussprach, rief er: Ja, mein Lieber, es sind da Partien, wo ich an ein paar Takten 14 Tage gegrübelt und gefeilt habe!"

---

Franz liest mir einen Artikel aus Fritzsch' „Musikalischem Wochenblatt" 1884 Nr. 19 vor, in welchem der thematische Aufbau, die Verwendung von Motiven in seinen Liedern mit Wagner's Kompositionsweise in Parallele gestellt wird. Liszt in seiner Broschüre hat ja schon in Bezug darauf geäußert: „eine harmonische, thematische oder deklamatorische Wendung oder Phrase bestreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf." Ähnlich sagt heute Franz: „Für ein Lied bildet gewöhnlich ein Motiv die Grundlage, welches in seinem Wesen dem Charakter des Textinhaltes entspricht, — aus ihm entwickelt sich das ganze Lied. Natürlich muß ein solches Motiv einen Gehalt haben, es muß musikalisch sein, daß sich aus ihm etwas bilden läßt. Von Malerei kann dabei keine Rede sein und wenn z. B. vom Blick blauer Augen gesprochen wird, so kann Niemand durch die Musik blaue Augen malen, es kann immer nur die Empfindung symbolisch wiedergegeben werden."

Als ich heute im Gespräch seiner pessimistischen Stimmung entgegentrat mit Hinweis auf den Idealismus seiner Werke, rief er sogleich: „Als ob der Pessimismus ohne Idealismus wäre!“

Am 6. Dezember (1884) fand ein Koncert für wohlthätige Zwecke statt, veranlaßt von Graf Zichy unter Mitwirkung mehrerer Künstler; ich gab Franz einen Bericht darüber. Scheidemantel hatte drei Franz'-Lieder gesungen, hierauf bezüglich äußerte er: „Das Erste ist, daß der Reproduzent sich in die Seele, in die Intentionen des Komponisten zu setzen verstehe; kann er das, dann wird er auch das Empfundene dem Publikum wiedergeben können; natürlich muß auch der Einzelne so viel in sich haben, daß er sich auf den Standpunkt des Gebotenen erheben kann.“

Ich hatte ihm aufgeschrieben, daß Graf Zichy mit seinem linken Arm alles mögliche leiste, nur sei das Gegebene kein Kunstgenuß zu nennen. Das zu Gehör Gebrachte böte oft Zerrissenes, nichts Ganzes, — es mache schließlich nervös; ich hielte das Ganze für unschön. Franz meinte, es sei etwas, wie ein Schaustück. Als ich ihm aufschrieb, in meiner Umgebung habe man die Kraftleistungen Graf Zichy's, seine Ausdauer bewundert, — als ob die Musik eine Kunst sei, bei der es in erster Reihe auf Kraftübungen ankomme, lachte er.

„Man hört und lieſt ſo oft Redensarten über die Unvollkommenheit des Klaviertones und noch unlängſt ſagte Gumbrecht vom Klavier, — es male grau in grau — und dergleichen. Dieſe Herren bedenken aber gar nicht, daß Beethoven und Bach und Schubert und Schumann gleichſam das Beſte ihres Inneren in Arbeiten für das Klavier uns geſchenkt haben, dies allein ſollte ſie dahin bringen ſich zu überlegen, daß dies Inſtrument gar nicht ſo unvollkommen ſein kann. Es hat eben ſeinen ihm eigenthümlichen Charakter, durch den es von allen anderen Inſtrumenten ſich abhebt.“

Franz lieſt aus Nr. 30 des ‚Muſikaliſchen Wochenblattes‘ die Fortſetzung des Artikels Wagner-Franz. Franz äußert ſich ganz heftig heute: „Welchen Unſinn ſchreiben die Leute zuſammen, als ob man die Melodie erſt aus der Harmonie herausbildete, während doch alles gleichzeitig entſteht. Und dann ſollte man endlich aufhören mich in Bezug auf die inneren Vorgänge mit Wagner zuſammenzubringen. Wir ſtehen uns diametral gegenüber. Das hat gar keine Bedeutung, wenn wir beide im Princip der Wiedergabe des Textes durch die Muſik uns nähern. Daß Wagner's Arbeiten für gewiſſe Richtungen höchſt förderlich geweſen ſind, — darin will ich ihm ſeine Verdienſte gewiß nicht leugnen.“

„Man muß nur für ſich einen Maßſtab zur Beurtheilung von Muſik gewinnen; ob das Offen-

bach oder Bach ist, ist höchst gleichgültig, — aber diesen Standpunkt zur Beurtheilung muß man festhalten, — entweder ich bin für Offenbach oder für Bach, aber da giebt es viele, die treiben alles, die finden ihr Gefallen an Offenbach und an Schumann und Brahms und wieder an Bach, — das sind dann so konfuse Menschen, daß sie mit einem Urtheil überhaupt nicht zustande kommen."

Das „Musikalische Wochenblatt" meldete auch, daß der Riedel'sche Verein in Leipzig eine Bearbeitung von Franz gebracht habe, — es war ihm erfreulich als ein kleines Zeichen der von ihm erhofften Anerkennung dieser Arbeiten.

---

## 1885.

Am Neujahrstage besuche ich Franz, um ihm meinen Glückwunsch auszusprechen; ich sagte, daß die in der Unterhaltung mit ihm verbrachten Stunden zu meinen besten zählten, — er möge mir seine freundschaftliche Gesinnung bewahren.

„Das ist ganz selbstverständlich," erwiderte er, — „im Übrigen aber ist es in einer Zeit, wo vieles so

korrumpirt ist, eine wahre Wohlthat, wenn man Jemand hat, gegen den man sein Inneres ausschütten kann, also mir fällt davon mindestens ebensoviel zu wie Ihnen; und wenn Sie glauben, daß Sie aus unseren Unterredungen einen Gewinn ziehen, dann ist meine Freude darüber um so größer."

Dann sprechen wir über die neue, unlängst vollendete Büste, halblebensgroß, welche sehr gut ausgefallen ist; die Mundbildung ist vorzüglich, lebenswahr, aber auch die Nase, Stirn, — höchstens müßte der Blick der Augen bestimmter sein. Franz war gleichfalls sehr befriedigt.

---

Ein Wort von Hüffer: „Je älter ich werde, umso mehr liebe ich Ihre Lieder."

---

Von Schuster Mittheilungen aus Wien. Frau Papier singt Franz-Lieder in einem Koncert des akademischen Wagner-Vereins. — Daneben das ‚Musikalische Opfer' in guter Ausführung.

---

Unzufriedene Äußerungen über das Hervortreten des Virtuosenthums in der Kunst: „Aber das Publikum ist selbst schuld daran, es hat die Leute groß gezogen, — es soll ja immer etwas Außerordent-

liches sein. Und wiederum die Virtuosen wollen nur den Effekt, darum allein ist's ihnen zu thun, von Rücksicht auf die Kunst ist keine Rede. Man hört keinen ruhigen, schönen Ton mehr, weder im Gesang, noch auf der Geige, alles wird bis aufs Äußerste zugespitzt vorgetragen, — daher kein ruhiger Ton, ein ewiges Schwanken, daß einem die Ohren schmerzen, wenn man hören kann. Für die Geiger stammt dies von David her, er schraubte die Töne aufs Höchste und dies war für Leipzig Grundsatz, so lange er lebte, nach seinem Tode wurde es sogleich anders. — Etwas objektiv geben, das können die Leute nicht, es muß immer ein Reiz dabei sein."

Ein Stadtverordneter hatte ihm gratulirt, wollte aber noch nicht sagen, wozu. Franz meint, daß man ihn vielleicht zum Ehrenbürger der Stadt machen wolle. „Wahrscheinlich hängt das Ganze mit der Händelfeier zusammen, — für die Musikanten hatte man bisher in Halle nichts übrig. Das Händel-Denkmal ist ganz mit fremden Mitteln gegründet. Daß man jetzt zur Händelfeier 1000 Mark bewilligt hat, das ist eigentlich hier ganz unerhört."

Ich hatte mir den Klavierauszug zum ‚Messias' gekauft und nachdem ich mehreres daraus gespielt,

Franz unter dem Eindrucke der ersten Einwirkung meine Anerkennung brieflich ausgesprochen. Besonders hatte ich die Arie: ‚Erwach', erwach' zu Liedern der Wonne' (Thl. 1) hervorgehoben.

Franz besuchte mich und las mir einen Brief des Generalsuperintendent Schultze (Magdeburg) vor, in welchem dieser ebenfalls seine Freude über die Art der Bearbeitung kund giebt; — auch er hatte gerade dieselbe Arie: ‚Erwach', erwach'' als besonders gelungen genannt. Franz sagte: „Noch heute habe ich an Prieger geschrieben, es seien Dilettanten, von denen ihm Anerkennung komme; die sogenannten Künstler, denen fiele es gar nicht ein, sich um diese Dinge zu kümmern."

„Nehmen Sie doch irgend einen Klavierauszug zum ‚Messias' in die Hand und spielen Sie den und dann den meinigen, und Sie werden sehen, wie hölzern und trocken und farblos das Ganze in ersterem ist. Meine Bearbeitungen verhalten sich zum Original wie der Kupferstich zum Ölbilde. Ich will meine Leistungen, — das, was ich dazu gethan habe, gar nicht mal hoch anrechnen, denn es ist dies eigentlich schon durch das Original gegeben, es liegt das Alles in demselben drin, man muß es nur herauslesen können. Die Begleitung geschah stets entweder von der Orgel oder vom Klavier aus, sie war also eine gleichmäßig gedachte, uniforme; — ich wählte dafür das Bläserquartett (Klarinetten ꝛc.),

was in seinem Toncharakter dem Orgeltone am nächsten steht und dabei noch biegsamer für den Vortrag ist wie die Orgel."

---

„Beethoven und Mozart stehen unserem Empfinden näher, — aber gewaltiger, universeller sind Bach und Händel, bei ihnen ist alles so einfach und sicher, daß man staunen muß, ihre Kraft wird niemals Brutalität, ihre Weichheit niemals Sentimentalität, — maßvolle Schönheit — das ist das Gesetz, welches alle ihre Werke beherrscht, — davon gehen sie nicht ab, und da ist kein Schwanken, unbeirrt gehen sie ihren Weg: ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt' — so steht's da und kein Hemmnis könnte daran rütteln."

„An dem ‚Messias' habe ich wohl über zwei Jahre gearbeitet, hier hatte ich auf zwei Personen Rücksicht zu nehmen, auf Händel und Mozart; hätte ich's bloß mit Händel zu thun gehabt, dann wäre ich wohl rascher fertig geworden."

---

Als wir auf seine Lieder zu sprechen kamen, äußerte er wie schon früher: „Niemals wäre ich ohne Schubert und Schumann geworden, was ich bin; daß ich mich dabei bestrebt habe zu vermeiden, was ich für Schwächen bei ihnen hielt, das ist doch selbstverständlich. Z. B. sehen Sie hier in den

‚Müllerliedern' (er ſchlägt ſie auf), weniger in der ‚Winterreiſe', beſonders in einzelnen eine Unmaſſe kleiner melodiſcher Floskeln und Phraſen, die gar nichts beſagen, ganz inhaltlos ſind, aber natürlich den Ohren des Publikums ungemein ſchmeicheln, z. B. in dem erſten und zweiten Liede und ganz beſonders in ‚Mein', — aber dagegen in ‚Erſtarrung' (Winterreiſe), da ſteht die Melodie feſt und ſicher."

„Schumann wiederum brachte zuweilen maßlos Poetiſches in ſeine Liedkompoſitionen, zuweilen auch ſind die Lieder reine Klavierſtücke und die Melodie iſt bloß hineingedacht, wie in ‚Dein Bildniß wunderſelig' oder in ‚Waldesgeſpräch' und anderen. — So faſſe ich's auf, ein anderer mag's anders thun."

Wir ſprachen über die bevorſtehende Händelfeier, — Franz erkannte das, was die Stadt für die Feier leiſte, in vollem Umfange an und nannte es „ſehr ehrenwerth."

Dann erzählte er von einer illuſtrirten Sammlung von Gedichten aus früherer Zeit (Arnz' Verlag in Düſſeldorf), zu der er das „Ave Maria" gegeben; er tadelte die ungeſchickte, grob aufgefaßte Darſtellung ſeitens des Zeichners. „Das ‚Ave

Maria' ist durchaus weiblich fromm in seiner Stimmung, der Maler aber malt eine Gruppe Fischer am Strande, die Kerle haben zum Theil die Mütze vom Kopfe genommen, die Pfeife aus dem Munde, — in der Ferne sieht man Venedig mit dem Markusdom, — es mag ja solche Scenen dort geben, nur paßt es nicht zu meinem ‚Ave Maria'. — Das Tollste aber leistet Einer bei dem Liede: ‚Möchte wissen, was sie schlagen, so schön bei der Nacht' von Eichendorff, komponirt von Reinecke. Da liegt eine weibliche Gestalt schlafend; — ein Einsiedler läutet an der Glocke und sie höret es nicht; — außerdem sitzen auf Zweigen Nachtigallen, welche schlagen, daß ihnen die Kehle platzen sollte, — gleich ein Stücker vier — und sie höret es nicht, — das nennt sich Künstler und das soll Stimmauffassung sein". „Diese Jungfrau wird durch nichts geweckt," sagte Franz, „die Figur ist ohne jede Spur einer künstlerischen Vertiefung in den zarten Gedichtinhalt. In meiner Musik zu diesem Liede habe ich es unbestimmt gelassen, ob sie lebt oder ob sie todt ist, — die Geliebte ruht, sie hört den Einsiedel nicht,

Daß sie Niemand erschrecket,
Der liebe Gott hat sie schier
Ganz mit Mondschein bedecket,
Da träumt sie von mir.

Noch äußerte sich Franz erfreut, — in einem Philharmonie-Koncerte in Berlin hatte Frau R. Papier zwei seiner Lieder gesungen; „Im Mai" op. 22 Nr. 5 war vom Publikum außerordentlich beifällig aufgenommen worden, die Sängerin hatte das Lied wiederholen müssen.*)

---

Die Händelfeier (22.—23. Februar 1885) ist vorüber; am zweiten Tage, — Händel's Geburtstage — hatte eine städtische Deputation Franz das Diplom als Ehrenbürger der Stadt Halle überreicht. Franz war auch Mittags im Festzuge am Händeldenkmal.

Aus seinen Worten ersah ich, daß die Ehrenbezeugung seitens der Stadt ihm eine Genugthuung gewesen.

Über die „Messias"-Aufführung: — „Es sei alles gut gegangen; — man solle nur nicht Dinge rügen, die überall eintreten könnten, kleine Zufälligkeiten."

„Zu Händel's Zeiten saßen die Menschen fünf Stunden in der Kirche und muckten nicht, heute dauert ihnen der ‚Messias' zu lange. Freilich in Meyerbeer's und Wagner's Opern sitzen sie auch fünf

---

* Welche Freude würden die Franz Abende von Frau Lilli Lehmann ihm gebracht haben!

Stunden und noch länger, aber da haben sie nicht bloß zu hören, da haben sie auch etwas zu sehen, was sie reizt."

„Das Publikum will Musik fix und fertig haben, wie vollausgebackene Semmel, — sonst behagt sie ihm nicht; in der Form, wie die alten Werke uns vorliegen, sind sie ihm völlig ungenießbar und unverständlich, das habe ich genügsam durchgemacht. Als ich junger Dirigent war, haben wir hier einmal den ‚Josua' gebracht, ganz in der Form, wie er uns vorlag, — ich hatte ja damals noch keine Ahnung davon, wie das Ganze zu nehmen sei, wie Händel und Bach selbst ihre Sachen an der Orgel begleiteten. Natürlich mißfiel die Aufführung und Prof. Bruhns, der damals Vorstand war und sich als Musikkenner aufspielte, sagte: Nun aber nie und nimmer wieder so etwas!"

---

Ich besuche Franz und bitte ihn, daß er mir den Ehrenbürgerbrief zeige. Er äußert sich über die Herstellung desselben und besonders über die lithographische Ausführung aufs Höchste befriedigt; er rühmt den idealen Gesichtsausdruck der weiblichen Hauptfigur. Die Arbeit ist prächtig, tadellos, die Mädchengestalt von einer Frische und Anmuth, wie ein Lied.

Franz las sodann einen Artikel über Schaper (wohl in Westermann's Monatsheften) und deutete

auf die dem Aufsatze beigefügten Illustrationen. „Sehen Sie den Lessing an, — ist das nicht der brutalste Ausdruck von der Welt? Ist das nicht die Stellung und Miene eines Hausknechts, der sagt: Kommt nur, ich schmeiße Jeden raus! — Und hier die dramatische Muse am Goethedenkmal, wie ist ihre Haltung!"

Ich erwiderte ihm, das läge an der mangelhaften Wiedergabe, an der unvollkommenen Illustration, denn in der Wirklichkeit sähe das Goethedenkmal anders aus. Franz kann sich mit der mehr realen, der Wirklichkeit vielleicht entsprechenden Auffassung des Gesichtsausdrucks von Goethe nicht recht einverstanden erklären; „da ist mir der Ausdruck, den Rauch Goethe gegeben, lieber, das ist mehr ideale Hoheit. — Bei solchem Kunstwerke ist es ganz gleichgültig, ob die Person hübsch oder häßlich war, es soll der geistige Gehalt, die geistige Eigenart, durch welche der Betreffende in der Welt hervorragte und mit der er zu uns sprach, wiedergegeben werden, — darauf kommt es doch an. Der Gedanke, der den Körper belebt, soll dargestellt werden.

Aber was kümmern sich die Menschen heute noch um die Art, wie z. B. Michelangelo seine Figuren arbeitete; Selbstverleugnung, wie sie die alten Künstler übten, davon wissen sie nichts; sie wollen glänzen durch ihr Werk."

Auf einem Spaziergange spricht Franz von einem Aufsatze in einer englischen Musikzeitung, der über Bach und Händel handelt, von White, — und in welchem auch sein Name genannt wird. Der Autor erzählt, daß bei einem früheren gelegentlichen Besuche in Halle Franz ihm das Händeldenkmal auf dem Markte gezeigt und dabei ausgerufen habe, „aber Bach sei doch noch größer." Das klingt nun fast so, als ob er seinen Landsmann habe herabsetzen wollen. Beide stehen sehr hoch, unerreichbar hoch, doch sind beide ganz verschiedene Naturen, Händel nach außen der Welt zugewandt, Bach eine ganz innerliche Natur. Wenn man aber frage, wessen schöpferische Kraft die bedeutendere sei und darauf komme es doch an, — so stehe Bach wieder hoch, hoch über Händel. Bei Händel fänden sich gewisse Themen, Formen, Wendungen, auf die man in fast allen seinen Werken wieder träfe, — es sei ein bestimmter Kreis, in dem er sich bewege, — hingegen Bach's Inneres sei unerschöpflich, es sei staunenswerth und gar nicht zu fassen, wo der alles hernähme, sein Reichthum, seine Erfindungsgabe sei ohne Grenzen. Jetzt habe Prieger ihm wieder Orchestersuiten zugeschickt, dabei sei eine in h-moll*), zu der er die Cembalostimme hinzugefügt, — es sei ihm aber

*) Suite in H-moll, Leudart 188[illegible].

zweifelhaft, ob er ſie bei einem Verleger anbringen werde; die einzelnen Sätze ſeien herrlich.

---

Franz erzählt noch aus der erwähnten Abhandlung von White, daß dieſer ſehr hübſch geſagt, man ſolle Bach nicht bloß als einen Fugenſchmied betrachten, der nur mechaniſch gearbeitet, reflektirte Muſik gemacht habe, nein, was ſei denn eine Fuge? Die ganze Welt, die ganze Natur ſei Fuge; überall, — am geſtirnten Himmel, in der Natur draußen, zeige Alles Wiederkehr desſelben Motivs, — bei den Thieren, bei den Pflanzen, — wie es in der Fuge auch ſei.

---

Die Zeitungen hatten auf Franz' 70. Geburtstag am 28. Juni 1885 hingewieſen, — verſchiedene Deputationen ſollten erſcheinen, verſchiedene Ovationen ihm dargebracht werden. Ich hatte tags zuvor Franz geſchrieben und ihm meine Glückwünſche ausgeſprochen.

Am 30. Juni ging ich zu ihm, um dieſelben noch perſönlich zu wiederholen.

Franz war ſehr aufgeräumt und mit ſichtbar freudiger und befriedigter Stimmung zeigte er mir die ihm zugeſandten Briefe, Depeſchen, — die verſchiedenen Adreſſen, z. B. des akademiſchen Wagner-Vereins in Wien, — eine Adreſſe däniſcher Komponiſten, Gade an der Spitze, — Diplome als Ehren-

mitglied einzelner Vereine, — dann Geſchenke, und beſonders die Photographien des Geſandten von Rendell und deſſen Gemahlin, ſo wie deren Feſtgaben. Franz las eine Reihe Briefe vor, erzählt von den Gäſten, worunter beſonders von Senfft hervorzuheben und der Verleger Sander. Die muſikaliſchen Geſellſchaften Berlin's haben durch ihre völlige Nichtbetheiligung ſich hervorgethan, nur perſönliche Glückwünſche (Leßmannſche Zeitung, Prieger u. A.) ſind ihm von dort zugegangen. In der Halliſchen Zeitung hatte in dem von Emil Krauſe verfaßten Aufſatze (zum 70. Geburtstage von R. Fr.) von Neuem geſtanden, daß Sander der eigentliche Urheber des Ehrenfonds ſei; auch heute wieder, wie ſchon früher, vindizirte Franz für von Senfft das Urheberrecht und deſſen hauptſächlichſte Mühwaltung.

Der Maler Hermann iſt bei Franz, um ihn zu malen, — ſo verabreden wir einen Spaziergang für den Nachmittag.

„Jede Leidenſchaft als ſolche, durch die Kunſt dargeſtellt, muß immer eine häßliche Form annehmen; — die Kunſt muß deßhalb mildern, ſie darf die Leidenſchaft bloß andeuten, ſie muß alles Perſönliche zurückdrängen.“

Die Firma Hug giebt einen Weihnachts-Almanach

heraus, darin wird eine Abhandlung von Oſterwald über Franz erſcheinen.

„Wenn Einer, ſo verſtand Händel den bel canto der Italiener, — an ihm habe ich mich gebildet, darin iſt er für meine Lieder mein Vorbild geweſen. Darum iſt in meinen Liedern auch wirklicher Geſang. Und der alte Garcia hat auch ausdrücklich geäußert, daß von den Liedern der deutſchen Liederkomponiſten ſich meine Lieder am meiſten für die Singſtimme eignen.“ — „Bei Schubert blicken überall die luſtigen Wiener Melodien hervor, — er hat aber auch Ausnahmen, z. B. ‚Der Leiermann‘ iſt herrlich, von Schumann ‚Du ſtanges Grün‘ und andere.“

Vor einiger Zeit ſchrieb eine Muſiklehrerin an mich, eine Sängerin habe in einem Konzert „Den Herbſt“ geſungen — (weiter wiſſen ſie ja nichts) — und habe dabei die Worte: „und die graunvolle Zeit“ ganz piano genommen; — dieſe Auffaſſung ſchien der Muſiklehrerin falſch und ſie erkundigte ſich deſhalb bei Franz, wie er die Stelle vorgetragen wiſſen wolle. — „Da hat ſich — — — was ausgeklügelt und meint wunder was ſie gefunden hat, wenn ſie die Worte ‚graunvolle Zeit‘ piano ſingt; — Graun, Graun, den kann man doch nicht laut ſchreien! — Ich habe der Lehrerin geſchrieben, ſie ſolle ſingen, wie da ſteht: — —, da iſt kein piano;

als ob Gram nicht auch leidenschaftlich und laut sich äußern könnte. Man muß nur den ganzen Inhalt betrachten: ich habe Empfindungen und nicht Worte komponirt. Aber an all dem ist Wagner schuld; wo irgend ein Wort mit einer anderen Bedeutung kommt, gleich läßt er auch die Musik eine Schwenkung machen.

Eine Sängerin kann ich nennen, die meine Lieder wirklich gut gesungen hat, das ist Fräulein Genast aus Weimar, die Tochter von dem alten Schauspieler Genast, — wirklich ganz vortrefflich!"

„Wir sprachen über die heutigen sozialen Verhältnisse, — die Genußsucht sei geweckt, der gemeine Mann habe gekostet. Franz bemerkte: „Man sehe nur, wie die Leute protzig in ihren Equipagen sitzen, — man sehe, wie sie alles, was sie an Glücksgütern haben, dem Proletarier vor Augen bringen: schwere goldene Ketten, den Putz der Frauen, die Eleganz der Zimmereinrichtungen, der Häuser im Äußeren mit vergoldeten Façaden und anderen Verzierungen; — die Bankiers legen Haufen von Geldscheinen in die Schaufenster und reizen so die Begierde. Im Orient ist's anders, da sind die Menschen klüger. Dort haben die Häuser eins wie das andere hohe, einfache Mauern, nach den Straßen zu nur kleine Gucklöcher, — erst hinten im Innern, wohin

kein fremdes Auge blicken kann, da beginnt die Pracht."

Es ist in Halle Malertag, d. h. Versammlung der Stuben- und Dekorationsmaler. Franz äußerte: „Ich habe heute verschiedene mit langen Haaren und Schlapphüten herumgehen sehen, gerade wie die Düsseldorfer. Das ist das Charakteristische unserer Zeit, daß die Menschen stets danach trachten, ihre liebe Persönlichkeit in die Höhe zu schrauben. Ich ließe mir's noch gefallen, wenn sie ihre Leistungen über ihre Stellung hinaushöben."

---

„Oftmals schon habe ich gewünscht, daß ich die Feier meines 70. Geburtstages wegwischen könnte. Seit bei dieser Gelegenheit mein Name öffentlich genannt worden ist, kommen die verschiedensten Gesuche, Anfragen mit den oft rücksichtslosesten Anforderungen. Die einen wollen Autographe, ein anderer will Gedichte komponirt haben, ein anderer legt mir Kompositionen — den gotteserbärmlichsten Schund — zur Korrektur vor und so geht das weiter. Da schickt wieder eine Dame aus Amerika ein Lied, sie habe es gedichtet, um den Kaiser bei seinem 25jährigen Regierungsjubiläum zu feiern, ich möge es doch komponiren, oder Sorge tragen, daß es in

einer hiesigen Zeitung veröffentlicht werde. Nun stellen Sie sich dies Ansinnen vor."

## 1856 und Schluß.

Am 1. Januar brachte ich Franz persönlich meinen Glückwunsch dar. So kam die Rede auf Umgangsformen, — Franz sagte: „Die Menschen haben sich mit einer Menge Formalitäten gleichsam wie mit Schlagbäumen umgeben, damit sie sich nur in allen Verhältnissen und Lagen zurecht finden können."

---

„Es ist wunderbar und läßt sich eben gar nicht deuten, worin es liegt, daß gewisse Zusammenstellungen von Tönen einen tiefen Inhalt haben und andere Töne wieder nicht, — leeres Gewäsch sind, und es sind doch dieselben Töne."

Am 3. Januar findet die Gedenkfeier Schneider's in Dessau statt. Franz erzählt, daß er um einen Beitrag, resp. um weitere Betheiligung als ehemaliger Schüler Schneider's angegangen sei, doch habe er es bei ersterem bewenden lassen; der trockene Formalismus habe ihm nichts genützt, — was er

geworden sei, das sei er erst unter den Einflüssen der Nach-Dessauer Zeit geworden.

Bei Gelegenheit seines Hierseins hat d'Albert ihn besucht. D'Albert war sehr liebenswürdig gewesen, hatte die von Franz herausgegebene Suite von J. S. Bach gespielt, „sofort und wie ich sehen konnte, mit äußerster Vollendung und Ausdruck" — es sei erstaunlich. Franz äußert sich ganz entzückt über d'Albert.

Franz ist bei der Arbeit am Choralbuch für die Provinz Sachsen, — er besorgt die Korrekturen der Vorlagen, die ihm Schäffer in Breslau gemacht hat. Franz spielt mir wohl an 20 verschiedene Choräle vor, indem er nebenbei in die Ausrufe ausbricht: „wundervoll" — „ist das nicht großartig" — „wie kindlich" u. a. — Als er geendet, sagt er: „Ja, aus diesen Dingen habe ich meine beste Weisheit geschöpft!"

Am Tage zuvor hatte ein zweites d'Albert-Konzert stattgefunden. Auch diesmal hatte dieser Franz besucht, was ihm offenbar eine Genugthuung war. D'Albert hatte Franz seine Liederhefte überreicht. Als ich ihn über seine Meinung befragte, rümpfte er

ein wenig die Nase und sagte: „Offenbar ist den Leuten die lyrische Ausdrucksweise völlig verloren gegangen; das muß immer wie mit escarpins dahergehen, deßhalb findet man so häufig dramatische Bearbeitung.“ Franz mochte nicht gern über d'Albert etwas Unangenehmes aussprechen, er nannte ihn einen „außerordentlich natürlichen, liebenswürdigen Kerl.“

Franz erzählt von einer famosen Äußerung in einer englischen Musikzeitung betreffs des von Gounod behandelten 1. Präludiums J. S. Bach's, — es sei so etwas noch nicht da gewesen; — Bach habe diese Melodie auf seinem Sterbebette Gounod in die Feder diktirt. Es sei unglaublich, solchen Unsinn zu drucken, — „und diese Verhunzung, die, um das zum Ausdruck zu bringen, was sie sein soll, wenigstens dreimal so langsam gespielt werde, wie Bach's Präludium!“

---

In „Nord und Süd“, Juliheft 1886, stand ein Essay über Rob. Franz von Ehrlich; — in den „Grenzboten“, Heft 2., ein Aufsatz: „Musikalische Sünden von R. Beer“, beide hatte ich gelesen und darauf bezüglich an Franz geschrieben. — Sogleich Tags darauf kam er, um mir für diese Äußerung zu danken. Es war ihm eine Freude, sich einmal aussprechen zu können und so blieb er ein paar Stunden. Er las aus der „Liederhalle“ einen Aufsatz: „Zum 71. Geburtstage von Rob. Franz;

von B. Vogel in Leipzig"; interessant sei dabei vor allem das, daß seine Lieder jetzt von Leipzig aus empfohlen würden, wo er doch lange Jahre hindurch wie im Bann gewesen, dies mache ihm besonders Spaß.

„Wie ich das schon früher gesagt, — daß ich soweit mit meinen Liedern gekommen, verdanke ich der Kunstkritik am wenigsten, denn Schumann's Leute gingen höchstens bis zu op. 11 mit mir; hätte ich warten sollen, bis die Kritik mich hochgehoben, dann hätte ich lange warten müssen: die Kritik hat genug an mir herum gemäkelt, nicht gerade aus Haß, nein, um die eigene Dummheit und Unfähigkeit zu verbergen. Denn meine Lieder sind das Lied in der Vollendung, weil sie auf Bach und Händel aufgebaut sind. Alles ergiebt sich bei ihnen von selbst, und die Harmonien von selbst aus den Melodien. Aber heute scheint den Menschen das lyrische Gefühl völlig verloren gegangen zu sein, daher der bombastische, dramatische Aufbau. — Ich verdanke mein Emporkommen in der Hauptsache den gebildeten Dilettanten, die haben mich trotz aller Anfeindungen nicht fallen lassen."

---

Dann sprachen wir über den Aufsatz von Rud. Beer, ich theilte ihm kurz den Inhalt mit, z. B. betreffs der Versündigungen an Heine's Texten. Franz sagte: „Ich habe darin ein einziges Mal gefehlt,

aber nicht einmal absichtlich, es ist wohl daher gekommen, daß ich aus dem Gedächtnis den Liedertext niedergeschrieben habe, und zwar in dem Liede ‚Meerfahrt', op. 18 Nr. 4, ‚Mein Liebchen, wir saßen beisammen', — hier habe ich gesagt: auf ‚öder Wasserbahn' statt ‚weiter Wasserbahn', es ist das ein Versehen, ändern Sie es doch um, denn es geschah nicht mit Absicht, es ist dadurch sogar die hübsche Alliteration verloren gegangen. In der Weise aber wie Mendelssohn den Inhalt eines Gedichts gänzlich umzugestalten, das würde ich mir nie erlaubt haben."

## Über das Choralbuch für die Provinz Sachsen — persönliche Bemerkungen.

„Wenn man sagt, daß ich mich in anderen Formen nicht einmal versucht hätte, so ist das ein Unsinn. Gewiß brachte ich von Dessau Quartette und Sonaten und sogar eine Messe mit; als ich aber an Bach und Händel meinen Geschmack und mein Urtheil gebildet, sah ich, daß das Zeug nichts taugte und so beschränkte ich mich auf meine Lieder. Noch jetzt liegt unter meinen Manuskripten eine Sonate aus damaliger Zeit, aber damals machte kein Mensch etwas daraus. Der erste und dritte Satz ist nichts werth, der Mittelsatz ist ganz hübsch."

„Was die Auswahl der Lieder für Männer und Frauen betrifft, so ist ja natürlich, daß es Lieder giebt, die nur Männer und solche, die nur Frauen singen können. Im Übrigen aber gehört das Lied der Lyrik und die Lyrik ist in ihrem Empfinden geschlechtslos, — es mag das ein Vorzug oder ein Mangel der Form sein, aber es ist so."

Noch eine Anekdote. Ein Komponist hatte einer Dame eine Liedkomposition vorgespielt und diese, um ihm etwas angenehmes zu äußern, sagte zu ihm: „Das klingt ja gerade so, als wäre es von Rob. Franz. — Nun, erwiderte R., das würde kein großes Kompliment für mich sein!" — Franz amüsirte sich sehr über den Brief, der ihm die Mittheilung brachte.

Wie treffend und scharf Franz beobachtete, dafür möge als Beweis Folgendes dienen. Man sieht ja oftmals Menschen mit einer gewissen Würde und Wichtigkeit einherschreiten, das „Sichfühlen" drückt sich schon in der Art des Gehens aus. — Als ein Herr mit solch selbstüberzeugtem Schritt an uns vorüberging, bemerkte Franz: „Die Menschen gehen, als ob sie wie Atlas die Welt auf ihren Schultern zu tragen hätten, und sieht man näher zu, steckt nichts dahinter."

„Meine Gegner in der Bearbeitungsfrage sind jetzt muckstill, — überall regt sich's ja auch zu meinen Gunsten und wenn mir noch ein paar Jahre geschenkt werden, dann erlebe ich's noch, daß mir auch darin Anerkennung zu Theil wird."

---

„Ich bin kein Freund vom Theater; einmal bin ich in meinem Leben darin gewesen, aber das paßt nicht für mich. Dies völlige Abwerfen der Individualität, dies Ausziehen der eigenen Haut und Hineinkriechen in eine fremde, — das mag bei vollendeter Gestaltung angehen, aber immerhin ist's eine gewisse Unwahrheit. Ich will nichts damit zu thun haben."

„Die Menschen haben heute gar keine Zeit, sich mit ernsten Dingen zu beschäftigen; alles hastet und jagt, und was den Leuten nicht leicht in den Mund fällt, das ist für die meisten nicht da."

---

Bei einem Besuche traf ich Franz am Schreibtische über Noten; auf meine hindeutende Handbewegung sagte er: „Alte Sachen von mir sehe ich durch."

Ich hatte ihm aufgeschrieben, daß ich unlängst in einem Concert der Singakademie Beethoven's Messe

gehört habe und durch das Werk, durch dessen Größe auf's Höchste entzückt und erfreut worden sei, — besonders durch das »Benedictus«. — Er erwiderte: „Ich kann hier Ihre Ansicht nicht theilen. Alles, was Beethoven in der Periode und zumal für die Singstimmen gemacht hat, hat viel Reflektirtes. Was muthet er den Stimmen zu, er behandelt sie wie Instrumente; — die Instrumente kann man wohl dahin vervollkommnen, daß sie dergleichen ausführen können, aber die menschliche Stimme ist etwas gegebenes, über ihre Kräfte hinaus kann man nicht gehen. Überhaupt aber ist, wenn man für Gesang komponirt, die Stimme das Erste und Hauptsächlichste, das Orchester, die Begleitung ist die Unterlage, der Hintergrund, — das ist bei Beethoven nicht immer der Fall. — Das ‚Kyrie' ist groß und herrlich, das ‚Benedictus' auch noch, aber an den anderen ist vieles keine Gesangsmusik."

Ich erwiderte, daß die Messe an sich, in ihrer musikalischen Empfindung, doch groß angelegt sei, überwältigend zum Theil, wenn auch das religiöse Moment darin ein anderes sei, wie z. B. bei Bach. So könne man statt des Textes zum »Gloria« meinetwegen einen revolutionären Wortlaut unterlegen, so wild klinge das; ich wolle bloß auf das Großempfundene in der Musik hindeuten, — aber Franz ließ von seiner Meinung nicht ganz ab: „Ich denke so und will Ihre Ansicht nicht nehmen; ich

ſuße in Hinſicht des Geſanges auf Bach und Händel. Alle die, die ſich auf Beethoven geſtützt haben, zum Theil Schumann in „Paradies und Peri", erſt recht dann Liſzt und Wagner, alle dieſe ſind über die Grenzen noch mehr hinausgegangen, haben den Geſang noch mehr unterdrückt und bei Wagner iſt's mitunter gar kein Geſang mehr, das Orcheſter iſt die Hauptſache. Schumann hat den Chören Sätze geſchrieben, wo ſie ihre Befriedigung finden konnten; in der Hinſicht hat Mendelsſohn noch beſſer gearbeitet, der wußte, was er den Stimmen zumuthen durfte."

Franz erſcheint mir wie eine Geſtalt aus alter Zeit, groß in ſeinen Anſchauungen, zuweilen ſchroff und gewaltig, aber der Gegenwart ganz entfremdet. Nur ſchwer findet man einen Gegenſtand, der einmal ihm ein beifälliges Wort entlockt.

Ich erzählte ihm, daß ich unlängſt in Leipzig das neue Gewandhaus beſucht habe und daß der Eindruck auf mich ein bedeutender geweſen ſei, — einen ſtolzen Bau hatte ich das Haus genannt. Sogleich griff er das Wort auf und nun folgte eine Reihe Bemerkungen, die zweckmäßiger iſt zurückzuhalten, wie mancher gute Kern auch darin gelegen iſt.

Franz giebt eine Anzahl Bach'scher Choräle*) heraus, aus der Schemelli'schen Sammlung, „würdevoll, großartig, man kann nichts schöneres hören" (er spielt einige vor), „um den Leuten zu zeigen, wie die Dinger hergestellt werden müssen."

„Was Franz von Assisi als groß und wahr empfunden, das wird auch ein Späterer wieder als wahr erkennen, gleichviel ob der katholisch oder evangelisch ist, das Kirchliche kommt hier nicht in Betracht, hier gilt nur das allgemein Menschliche, — der Kern bleibt sich gleich, wenn es auch in etwas die Form wechseln mag."

Bei einem Spaziergange sprachen wir über die Aufsätze von F. Pfohl über ihn in dem neuen „Centralblatt für Musik" Nr. 1—3, 1888. Franz war von der Veröffentlichung nicht erbaut. Ich hob hervor, daß zum Glück das Publikum den Inhalt nicht völlig verstehen würde, — oder auch zum Unglück, denn manche zutreffende Pointen würden nur dem ganz klar sein, der Franz persönlich kannte; — am meisten hätte mich gefreut, daß angegeben, Franz arbeite an seiner Selbstbiographie. „Das ist Unsinn", rief er, — „meine Biographie ist enthalten in den Briefen und Mittheilungen an meine Freunde.

*) Zwanzig geistliche Lieder. Leuckart's Verlag.

Und wenn ich gesagt haben soll, daß die Melodie Mist sei, so kann ich das nicht so schroff hingestellt haben in dem angegebenen Sinne, ich kann nur gemeint haben, daß die Melodie erst in der Harmonie ihre höchste Bedeutung erlange und ihren eigentlichen Platz habe."

In dem Aufsatze von Pfohl war besonders betont worden, daß in Halle viel Geld verdient werde, gleichsam um dadurch die werdende Großstadt zu charakterisiren, als ob das das Hauptbestreben der Hallenser sei. Ich hatte Franz erwidert, in Leipzig würde noch mehr Geld verdient. Gelegentlich dieser Worte äußerte er: „Ja, Alles können sie mit dem Gelde sich verschaffen, nur eins nicht, Geist können sie sich für ihr Geld (und hierbei knippste er mit den Fingerspitzen) nicht ein Atom kaufen."

Ich besuche Franz, er hatte mich eingeladen, ihm über die Lage unserer Singakademie, — deren Leiter er früher gewesen, meine Ansicht auszusprechen. Franz ist für seine hohen Jahre — nahe an 75 — körperlich sehr rüstig, wenn sich auch gegen die letzten Jahre ein Rückgang in seinem Wesen bemerkbar macht, geistig frisch und immer der alte, der größte Idealist in der Kunst, — in der Kunst, die er meint. Sogleich braust er auf, wenn ihm

etwas gesagt wird, was bezüglich ihm nicht gefällt: „Lieber gar nicht, als nicht im Sinn der Kunst.“ — Franz giebt mir den Essay über ihn von Dr. Kellerborn in New-York, welche Veröffentlichung ihm sichtlich Freude gemacht hat.

---

Wir lesen die Aufsätze von Pohle in den „Hamburger Signalen“, von Taubert in der „Post“* über die Bearbeitung der Werke Friedrichs des Großen durch Spitta, — es werden diesem die ärgsten Schnitzer und Fehler vorgehalten. Franz sagt: „Grade der, der früher über meine Bearbeitungen ein so abfälliges Urtheil abgegeben hat, dem wird hier jede Fähigkeit für die Herausgabe eines solchen Werkes abgesprochen, — Spitta bekommt hier einmal seinen Lohn, den verdienten Lohn.“ Es war für Franz eine kleine Revanche.

---

Am 28. Juni 1890, Franz 75. Geburtstage, besuchte ich ihn und gratulirte ihm, — Franz war sehr erfreut und aufgeräumt. Mehrere Gratulanten kommen, — Briefe, Depeschen, Journale mit seinen Bildnissen, von denen einzelne freilich sich völlig verunglückt zeigen.

* Post 1890, Nr. 170.

In „Schorer's Familienblatt" fand sich ein Aufsatz (von Golling) mit der Angabe*), daß Franz, der ja seine Schöpfungen nicht mehr singen hören konnte, in seiner Vereinsamung wohl die ihm befreundete Frau Professor S. besucht habe, die in seiner Gegenwart seine Lieder singe und ihm die Genugthuung verschaffe, daß er von ihren Lippen seine Lieder ablese. Franz hatte den Aufsatz gelesen, er schüttelte den Kopf und sagte: „Unbegreiflich, — wer schreibt nur so etwas!"

Die zweite Hälfte des vorstehenden Satzes, — das „von den Lippen lesen" ist — Legende.

Unterhaltung über seine und Dresel's Ausgabe von Bach's „Wohltemperirtes Klavier".

Mit Genugthuung liest er eine Karte Kapellmeister Mottl's vor, der das „Allegro" von Händel in Franz' Bearbeitung aufgeführt hatte, — besonders das Wort, daß Franz' Bearbeitungen viele Ausgaben aufwögen, machte ihm Freude.

Frau Franz hatte das Koncert der Singakademie zur Todtenfeier besucht und auf seine Frage, wie es ausgefallen sei, wie die Solisten gesungen hätten, geantwortet: Wie sie Alle singen! — Franz

*) Prochazka in seiner Franz-Biographie (Reclam's-Verlag) S. 136 citirt diese Angabe ahnend als ein: wie es heißt

erzählte mir's lachend, „Sehen Sie, das ist eine charakteristische Kritik, Wie sie Alle singen! Wie es den Sängern mechanisch und schablonenmäßig eingebläut wird, so geben sie's wieder, das ist eins wie das andere; von einem selbständigen Erfassen, von einer eigenen Durcharbeitung, von einem aus sich Herausbilden und Gestalten einer Partie — keine Spur, immer Einer wie der Andere."

---

Während einer Reise in meine Heimath (Mai 1891) war Frau Musikdirektor Franz gestorben, die Traueranzeige wurde mir nachgesandt und ich schrieb an Franz einige Worte. Nach meiner Heimkehr besuchte ich ihn, um ihm persönlich mein Beileid auszusprechen; er war gesammelt, der Tod war für Frau Franz eine Erlösung und Befreiung von schweren Leiden gewesen. Er anerkannte die Theilnahme, die ihm allseitig entgegen gebracht worden war. „Sie war eine großangelegte Natur, alles Kleinliche lag ihr fern, — grade und ehrlich."

---

Robert Franz

†

24. Oktober 1892.

Bayerische

# Ueber Dichtung und Musik.

## Drei Briefe von Robert Franz.

Mitgetheilt
von
**Erich Prieger.**

Sonderabdruck
aus der
Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Litteraturarchiv-Gesellschaft
in Berlin.

1901.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ERZIEHERAKADEMIE ADOLF ... SCHIPLEN

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

# Ueber Dichtung und Musik.

## Drei Briefe von Robert Franz.

Mitgetheilt von **Erich Prieger.**

Im December 1880 entspann sich zwischen Robert Franz und mir ein Briefwechsel, der zeitweise sehr lebhaft wurde und im Laufe der Jahre zur Veröffentlichung mehrerer Werke von Johann Sebastian Bach den ersten Anlass bot. Das letzte Schreiben erhielt ich wenige Tage vor dem Tode — 24. October 1892 — des ehrwürdigen Meisters des Liedes. Aus den mehr als siebenhundert Briefen wählte ich die folgenden, da sie inhaltlich zusammenhängend sich ergänzen und für sich bestehen können.

1.

Mein lieber Herr u. Freund!

Die Beantwortung der Frage, wie sich das Verhältniss zwischen Text u. Musik in der Arie, der Ballade u. dem Liede gestalten müsse, hat für jede dieser Formen ihre eigenthümliche Schwierigkeit. Zwar versuchte ich bereits bei Gelegenheit der Publication der Bach'schen u. Händel'schen Arien meiner Ansicht der Arienform gegenüber Ausdruck zu geben, doch gestehe ich, dass noch sehr viel daran fehlt, mit diesen Bemerkungen den Gegenstand erschöpft zu haben. Erlauben Sie mir, Ihnen hier noch Einiges hinzufügen.

Bei Händel kommt das Detail des Textes weniger zur Geltung, wie bei Bach, was sich theils aus der Verschiedenartigkeit ihrer Stoffe, theils aus der Differenz ihrer Veranlagung erklärt: jener ist Plastiker, dieser eine durch u. durch innerliche Natur. Die Partien aber, wo sich Beide der modernen Behandlung des Textes nähern, sind die ariosen Recitative, denn hier lassen sie sich keine Gelegenheit entgehen, die Worte im feinsten Detail auszuführen, ohne doch dabei die Grundstimmung aus dem Auge zu verlieren. Die schönsten Beispiele dieser Art enthält Bach's Matthäus-Passion — ich habe in ihnen späterhin das mir selbst unbewusste Vorbild zu meinen Liedern entdeckt.

Die modernen Texte erheben nun, wie Sie richtig bemerken, einen grösseren Anspruch auch in den Einzelheiten erfasst zu werden, wie die der Alten, bieten mithin Schwierigkeiten, an denen die Einheit der musikalischen Ausführung oft genug scheitert. Die Gefahr liegt in dem Nebeneinander der poetischen Momente, die sehr häufig unter sich contrastiren. An dieser fatalen Klippe scheitert Schubert in vielen Fällen — auch Mendelssohn, von Loewe ganz zu schweigen. Alles kommt hier darauf an, das Einzelne einer Gesammtstimmung unterzuordnen, ohne es dabei zu vernachlässigen. Dieser Forderung glaube ich ziemlich nahe zu gekommen zu sein. —

Liszt's Broschüre spricht sich über meine Relationen zu den Dichtern eingehend aus u. drängt diese Untersuchungen in den Worten zusammen: „Besonders eigenthümlich ist Franz die Fähigkeit des Zurückbiegens der dichterischen Pointe, die ihn stets vor einem Nebeneinander bewahrt". Demnach componire ich den Text nicht, wie er sich in der Zeit entwickelt, sondern beleuchte ihn von jenem Kernpunkte aus. Ist dieser erst entdeckt u. hat er seine musikalische Formel, die sich als Motiv darstellt, gefunden, dann macht sich alles Uebrige wie von selbst. Als Beispiel diene Heine's „Meerfahrt" op. 18, Nro. 4. Der erste Vers, abgelöst von den übrigen, verlangt entschieden

eine heitere Behandlung: auch der zweite schliesst sie keineswegs aus; sogar die beiden ersten Zeilen des dritten widerstreben ihr nicht — nun kommen aber die beiden letzten Zeilen anmarschirt u. werfen alle Fidelität rücksichtslos über den Haufen! — Wäre ich nun der Entwicklung des Textes auf Schritt u. Tritt nachgegangen, so kam für den ersten Vers ein venetianisches Gondellied zu Stande, für den zweiten etwas Geisterspuk, für den Schluss endlich eine Portion grimmen Weltschmerzes. So verhielt ich mich aber nicht, sondern liess schon im ersten Verse durchscheinen, welche Herrschaften „traulich im leichten Kahn" sitzen.

Vielleicht argwöhnen Sie, dass eine solche Auffassung nur durch das Medium der Reflexion gegangen sein kann, würden mir damit aber sehr unrecht thun, denn in diesem Falle wäre schwerlich etwas Brauchbares zum Vorschein gekommen. — Uebrigens lassen sich ähnliche Erscheinungen an vielen meiner Lieder beobachten. Sie dürfen also bei Leibe nicht denken, dass ich nach jenem Recepte mit Bewusstsein verfuhr: diese Auseinandersetzungen sind nur Abstraktionen, die angestellt wurden, um mich nachträglich von diesem oder jenem Vorwurfe zu reinigen. Meine Methode halte ich aber, wenigstens dem Liede gegenüber, für die einzig richtige, — alle anderen führen unausbleiblich zu Manieren. Ueber mein Verhältniss zu den Texten könnte ich Ihnen hier noch Verschiedenes mittheilen — ich behalte es mir aber für spätere Gelegenheiten vor. —

Dass Loewe ein miserabeler Lyriker war, beweisen die von ihm publicirten Lieder. Dieser Mangel kommt regelmässig zum Vorschein, wenn sich's in seinen Balladen um gefühlvolle Partien handelt. Denken Sie doch nur an das lächerliche Pathos der Stelle: „Helene süss, Helene traut" — mehr brauche ich gar nicht zu sagen.

Dass Ihre Ansicht über Löwe's fadenscheinige Technik neben der von mir behaupteten „Zwiespältigkeit" sehr gut bestehen kann, liegt

auf der Hand: für den feineren Ausdruck der Empfindung fehlten dem Manne offenbar auch die technischen Mittel. Wie plump er oft zu Werke geht, beweist sein „Edward". —

Ihre Citate aus Wagner's Aufsatze waren ganz u. gar am Platze.

Wollen Sie mein Privaturtheil über den heiligen Johannes kennen lernen, dann lassen Sie sich von Taubert meine letzten Briefe zeigen — es stimmt so ziemlich mit dem des Bayreuther Meisters überein.

Wagner's Lyrik fusst nicht nur auf der Schubert'schen u. der meinigen, sondern ist mit letzterer in einzelnen Fällen, wo er von ihr gar nichts wissen konnte, wahlverwandt. Mein Sohn machte mich neulich auf eine Stelle in meinem Op. 51 aufmerksam, die fast Note für Note dem Motive der Walkyre gleicht. Das Lied im Op. 51 wurde aber im Jahre 1844 geschrieben, wo an diese Schlachtenjungfrau noch gar nicht zu denken war. Den Beweis dafür kann ich jeden Augenblick führen. Was endlich Wagner's Verhältniss zu Schubert betrifft, so sehen Sie sich das Motiv zur Einleitung des Lohengrin an — Sie werden es in Schubert's „Rose" wiederfinden. Dort ist freilich aus der Phrase etwas sehr Anderes geworden!

Denkt man an die Mängel der musikalischen Erziehung Wagner's u. an die Energie, mit der er ihnen Zeit seines Lebens Abhülfe zu schaffen suchte, so muss man erstaunen. Zudem versetze man sich noch in die Lage, mit poetischen u. malerischen Eigenschaften, die den armen Richard vielfach hin u. her gerissen haben mögen, talentirt worden zu sein, so wird das Erstaunen zur Bewunderung. Dass mein künstlerischer Stil eine ganz andere Richtung verfolgt, wie der seinige, kann mich nicht abhalten, dem seltenen Manne Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. . . .

Halle d. 27. Jan. 82.

Ihr
ergebenster
Rob. Franz.

Psp. Auch darin theile ich Ihre Ansicht, dass Wagner in seinen theoretischen Auseinandersetzungen niemals den Nagel auf den Kopf trifft: daran ist lediglich seine Redseligkeit schuld, die er gar nicht unterdrücken kann.

---

2.

Mein lieber Herr u. Freund!

Ihre Ansicht, im Texte sei nur eine allgemeine Richtschnur für die Stimmung der Composition gegeben, trifft bei Bach und Händel ziemlich zu, in Bezug auf das moderne Lied aber nicht. Nach meinem Dafürhalten regt der Text nicht nur zur Composition an, sondern diese liegt bereits in ihm geheimnissvoll verborgen. Es versteht sich ganz von selbst, dass ich hier nur von Gedichten rede, die sich wirklich nach Musik sehnen, mithin so lange als Halbwesen in der Welt umherschweifen, bis sie ihre Ergänzung im Tone gefunden haben. Hiermit spreche ich kein Paradoxon aus, denn wir wissen ja aus Rückert's famosen Stammbuchsversen, dass Dichtung u. Gesang ursprünglich stets in Verbindung mit einander auftraten. Also auch hier beisst sich die Schlange wieder einmal in den Schwanz, indem die moderne Lyrik — an die Dichter unserer Tage denke ich dabei nicht, weil sie nur in abgewirthschafteten Phrasen produzieren — Eigenschaften zeigt, die mit denen des uralten Volksliedes merkwürdig übereinstimmen. Sehen Sie sich Goethe's Gedicht: „unter allen Wipfeln ist Ruh", oder Heine's Verse: „Leise zieht durch mein Gemüth" näher darauf an u. Sie werden finden, dass beide nicht nur componirbar sind, sondern nach Musik geradezu verlangen. Dies zugestanden, folgt mit Nothwendigkeit daraus, dass jedes lyrische Gedicht nur in einer Form zum musikalischen Aus-

druck gelangen kann. Missverstehen Sie mich bei Leibe nicht! So sind z. B. jene Verse Goethes bereits unzählige Male in Musik gesetzt worden, doch darf man wohl fragen, ob ihnen die bisherigen Versuche wirklich zur Ruhe verholfen haben? Ich für mein Theil bezweifle es! Dagegen hat Schubert Gretchens Liede: „Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer" diesen Dienst erwiesen: wer es seitdem componirte, könnte nur einem Wechselbalge zum Dasein verhelfen! —

Ob Sie nun diesen Behauptungen überall beipflichten werden, bezweifle ich. Widerspruch kann ich jedoch vertragen, denke dann aber mit weiteren Thatsachen herauszurücken. Namentlich habe ich hier nur lyrische Gedichte im Auge, denn in ihnen ist jenes persönliche Element ausgeprägt, das wieder zur Individualisirung in Tönen führt. Der Messentext, Bibelverse u. s. w. bringen dagegen allgemeine Wahrheiten zum Ausdruck, lassen also verschiedene Auffassungen zu. Aber auch in dieser Sphäre handelt sich's zuweilen um lyrische Momente, die nur in einer Tonform befriedigenden Ausdruck finden können. Vergleichen Sie doch einmal Bach's Auffassung der Worte: „Was betrübst Du Dich, meine Seele" in der Cantate „ich hatte viel Bekümmerniss" mit der anderer Componisten! Erschöpfender als dort kann deren Gehalt gar nicht wiedergegeben werden: man denkt dabei keinen Augenblick an Bach, sondern hat nur das Gefühl eines ewigen Bestandes. Zeitlosigkeit ist aber das Höchste, was in der Kunst erreicht werden kann: die Schöpfungen eines Homer, Raphael, Shakespeare, Seb. Bach, Beethoven etc. beweisen es. —

Ist nun an meiner Ansicht, dass jedes lyrische Gedicht nur einmal komponirt werden kann, etwas Wahres, so tritt allerdings das moderne Lied in den Fällen, wo es thatsächlich dieser Forderung entspricht, in ein Stadium, das recht sehr der Beachtung werth sein dürfte: unter keinen Umständen ist es dann unter die Bagatellsachen zu werfen.

Hoffentlich setze ich mich bei Ihnen dem Verdachte nicht aus, als ob ich hier nur eine oratio pro domo hielte. Dass ich mich stets im Sinne obiger Anschauungen zu äussern suchte, leugne ich nicht — eine wie grosse Kluft das Streben aber von der Erfüllung noch trennen mag, darüber zu entscheiden steht Anderen besser zu, als mir.

Halle d. 29. Jan. 82.

Ihr
ergebenster
Rob. Franz.

3.

Mein lieber Herr u. Freund!

Obschon ich Widerspruch recht gut vertrage u. ihm mehr verdanke, als seinem Gegentheil, dürfen Sie doch nicht jedes meiner Worte gar zu scharf auf's Korn nehmen, sonst verliere ich die Unbefangenheit, über ein Thema, das sehr sauber angefasst sein will, weiter zu plaudern.

Dass Bach u. Händel ihre Texte von allen Seiten beleuchten, bald dieses Wort, bald jenen Satz aus ihnen hervorziehen, um sie musikalisch zu interpretiren, dass sie also momentan das besondere dem allgemeinen selbstständig gegenüber stellen, kann sich doch unmöglich Ihrer Beobachtung entzogen haben. Uebrigens theile ich ja vollkommen Ihre Ansicht: die alte, naive Forderung „das Einzelne der Gesammtstimmung unterzuordnen" fände auch im modernen Liede, wie ich es wenigstens zu cultiviren versucht habe, bis auf einen gewissen Punkt Anwendung. Der Unterschied zwischen Sonst und Jetzt besteht nur darin, dass die Alten mit ihren Texten Fangball spielten, während wir Neueren es nicht thun, sondern Wiederholungen der Worte möglichst vermeiden. Im modernen Liede dürfen eben die Linien des Versgefüges nicht verwischt

werden, sondern müssen noch schärfer heraustreten, wie in der simpelen Sprache. Dergleichen Rücksichten nimmt nun die alte Form der Arie durchaus nicht, sie zerschneidet vielmehr das poetische Substrat in kleine Theilchen, die man erst wieder einander nahe bringen muss, um den Ideengang des Textes überblicken zu können. Hübsch finde ich dies Verfahren nicht! Doch wird es einigermassen durch die Thatsache gerechtfertigt, dass in jener Periode der Ton dem Worte gegenüber die Herrschaft völlig an sich gerissen hatte. Unsere Zeit sucht nun das gestörte Gleichgewicht zwischen beiden Faktoren wieder herzustellen u. thut daran sehr gut: mit der puren Musikmacherei lässt sich gegenwärtig nicht viel erzielen. —

Den Unterschied zwischen „einer an u. für sich hinreissenden Melodie" u. „einer minder genialen", aber „dem Texte weit angepassteren" verstehe ich schon, doch scheint er mir nicht recht hierher zu gehören, weil sich's doch in unserem Falle um die absolute Einheit von Wort u. Ton handelt, ein Postulat, dem jene „hinreissende Melodie" keineswegs entspricht. Uebrigens darf die „dem Texte weit angepasstere Melodie „nicht" minder genial" sein, wenn sie Anspruch darauf machen will, den Gehalt des Gedichtes in Tönen vollkommen zu erschöpfen. Ich für mein Theil würde es auch dem grössten Genie verdenken „Gretchen am Spinnrad" oder das Lied der Suleika: „Was bedeutet die Bewegung" neben Schubert noch einmal zu componiren, denn der hat ja beiden Gedichten das musikalische Mark bis auf den letzten Rest ausgesogen. —

Welchen intensiven Einfluss aber der Text auf die Composition ausübt, mögen Ihnen folgende Beispiele zeigen, für die ich bürgen kann, weil ich sie selbst erlebt habe.

Vor Jahr u. Tag suchte mich ein Herr v. Christianowitsch aus Moskau auf, der sich lebhaft für meine Lieder interessirte. Im Verlauf des Gespräches äusserte er sich u. A. folgendermassen über sie: „Man

merkt es diesen Compositionen sofort an, dass sie nur ein Deutscher gesetzt haben kann — und dennoch enthalten sie wieder Züge, die auffallend an Fremdländisches erinnern. So erkläre ich No. 3 Ihres Op. 27: „Herz, ich habe schwer an Dir zu tragen" geradezu für ein Russisches Volkslied, das ohne weiteres in den Spinnstuben meiner Heimath gesungen werden könnte". Darauf zuckte ich nur stumm die Achseln, weil ich wirklich nichts zu sagen wusste. —

Vielleicht nach Jahresfrist fiel mir ein Artikel in die Hände, der von der merkwürdigen Thatsache sprach, dass die Chinesische Tonleiter, der die Quarte u. Septime unserer Scala fehlen, in Vorzeiten den salto mortale nach Schottland gemacht haben müsse, denn die Schottischen Volksmelodien ermangelten ja auch der Quarte u. Septime. Diese Bemerkung veranlasste mich, meine Compositionen zu Burns'schen Texten auf sie hin zu prüfen, wobei sich's denn zeigte, dass eine Anzahl derselben an den entscheidenden Stellen ebenfalls der genannten Intervalle entbehrte. No: 6, Op. 21 u. No: 6, Op. 31 werden es Ihnen beweisen. Nun erinnerte ich mich aber auch wieder jenes Russen u. seiner Bemerkung. Sofort schlug ich in Mörike's Gedichten nach, wo ich denn zu meinem grössten Erstaunen das oben citirte: „Herz, ich habe schwer an Dir zu tragen" als „Maschinka's Lied, frei nach dem Russischen" überschrieben fand.

Dabei ist es jedoch nicht geblieben! Nach Ambros ist No: 5 meines Op. 40 ein Böhmisches Volkslied, nach Lobedanz No: 6 meines Op. 48 ein Norwegisches geworden — von den deutschen Volksliedertexten, die ich in Musik gesetzt habe, ganz zu schweigen. Ueber letztere spricht sich Sarau's Broschüre sehr eingehend aus. —

Nun bitte ich Sie aber, mir es auf mein Wort zu glauben, dass ich mich niemals um Volkslieder, namentlich um deren Melodien, gekümmert habe, mithin gar nicht in der Lage sein konnte, ihren Stil zu imitiren — wobei wahrscheinlich nicht viel Gescheidtes herausgekommen

wäre. Es bleibt also nur übrig, jene seltsamen Erscheinungen aus den Texten selbst zu erklären, die ein Etwas enthalten müssen, das zu einer bestimmten musikalischen Ausführung hindrängt. Die Begabung vorausgesetzt, diesen innersten Kern ergreifen u. ihm Ausdruck in Tönen geben zu können, zwingen Resultate hervor, wie sie sich in meinen Liedern zu Dutzenden nachweisen lassen. Dass auch in solchen Fällen der Musik ihre selbstständige Entwicklung unverkümmert bleibt, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Wagner fasst das Verhältniss zwischen Poesie u. Musik wie das zwischen Mann u. Weib auf — ganz meine Ansicht!

In der Mehrzahl der lyrischen Gedichte, die nach Musik verlangen, verbirgt sich im tiefsten Grunde eine Persönlichkeit, welche keineswegs immer die des Dichters zu sein braucht. Wäre ich ein Maler, dann würde ich sie in den verschiedensten Bildern zeichnen, so deutlich stehen mir diese Wesen vor der Seele. Leider bin ich nur ein Musiker u. musste daher mit einem Material wirthschaften, das jene Züge nur in unbestimmten Umrissen wiedergeben kann. — Hier befinden wir uns freilich erst recht auf einem Gebiete, zu dessen Klärung die Sprache nicht ausreichen will. Man muss eben dergleichen in sich als Empfindung durchlebt haben, um an das Vorhandensein solcher Luftgestalten zu glauben.

Endlich wurde ich noch, wiederum nur auf Anlass der Texte, zu Ausdrucksformen gedrängt, die von unserer Zeit weit abliegen: ich denke hier an den Gebrauch der alten Kirchentonarten. Theoretisch weiss ich über sie wenig Auskunft zu geben, ich studirte sie nur praktisch an den Chorälen. Doch lasse ich mir über diesen Mangel keine grauen Haare wachsen, weil es denn doch vorzuziehen ist, im Geiste dieser Tonreihen schreiben zu können, als in deren Form wissenschaftlich eingedrungen zu sein. —

Nun ersuche ich Sie aber dringend, nicht jedes meiner Worte auf die Goldwaage zu legen, sondern ihren Sinn so weit als möglich zu

nehmen. Auch bin ich nicht so anmassend, meine persönlichen Erfahrungen zu allgemeinen Wahrheiten stempeln zu wollen: doch darf ich mit Bestimmtheit versichern, mich so u. nicht anders verhalten zu haben, als in obigen Mittheilungen angedeutet wurde. . . .

Halle d. 8. Febr. 82.

Ihr

Rob. Franz.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN